PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

117



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

3
TROISIEME ANNÉE

1951

I

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VIIe

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde. Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société. Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE

D'HISTOIRE DU

THÉATRE

TROISIÈME ANNÉE

I

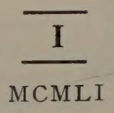


REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TROISIÈME ANNÉE

I

MCMLI





LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

A ce numéro, le premier de la troisième année, est jointe la table des matières et illustrations publiées dans les quatre numéros de la deuxième année (524 pages, in-8o).



Dyonisos, satyres et bacchantes.
(Vase du Musée de Madrid)

LA FARCE dans *Aristophane* *et les* origines de la Comédie en Grèce

L'ANCIENNE comédie attique est un genre déconcertant. Son origine, sa nature même, semblent au premier abord de véritables énigmes. Son influence sur la comédie postérieure a été faible dans l'antiquité, nulle dans les temps modernes. Elle n'a jamais été copiée ; elle reste quelque chose d'unique, dont la vie a été courte. Elle combine en effet des éléments si divers que la synthèse n'en a pu durer longtemps, une fois passées les circonstances au milieu desquelles elle était née, et elle a même, au cours de sa brève existence, revêtu des formes si souples qu'elles ont souvent dissimulé à la critique l'unité réelle du genre. J'ai essayé jadis (1) de montrer cette unité en dégageant les traits

(1) *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane,* Paris, 1904. J'emprunte à ce livre, devenu introuvable, ainsi qu'à l'Introduction de nos *Extraits d'Aristophane,* traduction française (en collaboration avec Louis Bodin), Paris, 1906, une partie des développements qu'on trouvera ici sur la structure technique de l'ancienne comédie.

spécifiques de la composition dans la comédie aristophanesque. Je profite aujourd'hui de l'occasion que m'offre la Société d'Histoire du Théâtre pour essayer de marquer avec plus de précision ce que fut le rôle de la Farce dans la formation de la Comédie en Grèce.

La « comédie ancienne » — si du moins nous nous en tenons aux seuls exemplaires que nous en possédions en entier, c'est-à-dire aux onze comédies qui nous sont parvenues d'Aristophane — se compose en général de deux parties : la première est un « débat », la seconde est une « revue ». La première comporte une action, la seconde une série de « sketches » illustrant le succès de cette action. Dans la première partie, le Chœur joue le rôle d'un véritable acteur, le rôle qu'indique son déguisement ; dans la seconde, il n'est plus que le porte-parole de l'auteur, qui exerce sa verve contre ses contemporains en chansons satiriques. Les deux parties ne peuvent avoir la même origine : dans l'une le Chœur joue le rôle principal, il ne compte plus dans l'autre. Dans toutes les deux cependant nous allons rencontrer la Farce, mais sous des aspects différents, où se mélangent les teintes les plus contraires, celles de la piété la plus dévote et de la licence la plus effrénée.

Le souvenir de la Farce est particulièrement facile à retrouver dans la seconde partie, celle qui s'apparente au genre moderne de la « revue ». Elle comporte en effet le plus souvent un défilé de types — fripons ou fâcheux ou grotesques — qui viennent solliciter le protagoniste vainqueur de la lutte livrée dans les scènes précédentes, et n'obtiennent de lui que des refus, des coups de pied ou de bâton. Le ton est celui d'un « Guignol » de foire, tel qu'on en trouve à tant d'époques et dans tant de pays. Ces scènes sont groupées presque toujours par paires, la répétition et la symétrie ajoutant naturellement au comique. Elles s'ordonnent autour de couplets moqueurs contre tel ou tel, qui à la satire impersonnelle font succéder l'attaque directe contre des individus familiers au public et désignés de longue date pour servir d'objet aux risées de la foule. L'art de présenter et de grouper ces scènes appartient en propre à la Comédie ; mais chacune d'elles est en fait une courte farce, entièrement conforme par son sujet et sa composition aux règles traditionnelles de la Farce.

La première moitié de la comédie est infiniment plus complexe et mérite une analyse plus détaillée. Elle comporte un prologue, une entrée du Chœur (*parodos*), une bataille, un débat (*agôn*), une déclaration au public (*parabase*), et enfin,

si nous passons par dessus les scènes de revue de la seconde partie, une sortie du Chœur (*exodos*).

Le *prologue* trahit nettement par le mètre qu'il emploie et par certains traits de son style l'influence de la tragédie. Il ne peut donc compter parmi les éléments les plus anciens de la comédie. Par sa composition en revanche il est merveilleusement adapté au genre comique et rappelle même certains aspects de la farce. Il peut se diviser en trois parties. — D'abord un jeu de scène plaisant destiné à piquer la curiosité du public et accompagné de facéties étrangères au véritable sujet de la pièce. Ainsi dans les *Cavaliers* : un esclave sort d'une maison en hurlant de douleur, en jurant, en pleurant, et s'assied sur les marches du seuil. Un instant après, un second esclave sort à son tour en hurlant, en jurant, en pleurant, et vient s'asseoir à côté du premier. Puis tous deux à l'unisson entonnent une lamentation grotesque. C'est ce que j'appellerais la *parade*, car de telles scènes évoquent tout à fait le souvenir de nos parades foraines. Le directeur du théâtre sur l'estrade extérieure interpelle bruyamment le clown, qui répond par des calembours, et cela dure jusqu'au moment où, la foule s'étant amassée autour d'eux, le directeur arrête brusquement le jeu et s'adresse au public pour lui faire son boniment. — Il en est exactement de même dans le prologue de la comédie athénienne : à la parade succède le *boniment* : après une vingtaine de vers de pure farce, souvent sans rapport avec l'action, un des personnages se tourne vers le public et lui expose le sujet de la pièce. Ainsi dans les *Guêpes*, Sosias dit à Xanthias après une dernière facétie de ce dernier : « Et maintenant arrêtons-nous pour que je dise le sujet aux spectateurs ». La nécessité de cet exposé, de ce *récit-prologue* ainsi adressé directement au public avec une certaine désinvolture s'explique sans peine, quand on songe aux sujets ordinaires de la comédie grecque. Une comédie attique est une sorte de féerie, ou tout au moins une pièce de fantaisie. L'invraisemblance burlesque est presque une loi du genre. Le point de départ de la pièce est une invention bouffonne, une sorte de postulat comique qu'il faut faire accepter au public. Pour cela il convient que le poète en explique le sens, la portée symbolique (quand il en a une) et mette en quelque sorte le public dans ses secrets : en s'adressant directement aux spectateurs, en leur exposant avec un sourire le thème comique qu'il leur demande d'admettre, il en fait en quelque sorte ses complices en invraisemblance : c'est encore la meilleure manière de pratiquer ce que les Latins appelaient la *captatio benevolentiae*. — Ce premier résultat obtenu, les spectateurs amusés, la curiosité de tous éveillée, le

thème comique est aussitôt mis en œuvre et présenté *réalisé.* L'esclave de Trygée, dans la *Paix,* a à peine fini son récit que l'on voit son maître s'élever dans les airs sur son scarabée. L'esclave de Philocléon, dans les *Guêpes,* achève à peine le sien que Philocléon apparaît sur son toit cherchant à s'évader par la cheminée. Et presque toujours l'action s'engage en même temps. Le thème comique des *Cavaliers* par exemple est celui-ci : Cléon ne sera vaincu que par un homme qui le dépassera en violence et en impudence ; il faut donc découvrir cet oiseau rare : et aussitôt de l'Agora monte vers la Pnyx le charcutier chargé de ses saucisses ; avant la fin du prologue on lui a fait comprendre ce qu'on attend de lui ; il est stylé, décidé : l'action est commencée.

La *parodos* peut prendre les formes les plus variées. Les chœurs de comédie ne jouent pas les confidents, comme les chœurs tragiques, ce sont de véritables acteurs. Leur entrée n'est donc pas un simple défilé ; elle est soit une charge belliqueuse, si le chœur est composé de cavaliers, soit une mystérieuse et lente apparition, s'il est fait de nuées, soit une procession titubante, s'il est fait de vieux héliastes ; mais il doit toujours offrir quelques traits comiques dans le costume et dans l'allure. Son apparition a le caractère d'une mascarade. Il est formé de bêtes presque aussi souvent que d'hommes. Les mètres varient suivant les mouvements qu'ils accompagnent. Les Nuées descendent du ciel sur un rythme majestueux, tandis que les charbonniers d'Acharnes et les cavaliers d'Athènes marchent à la rencontre de l'ennemi d'une allure inquiète et fiévreuse, et que les vieux héliastes se traînent dans les rues sur un rythme languissant. Mais le rythme le plus fréqunt est celui, particulièrement vif, du trochée, car le plus souvent le Chœur entre en courant.

La *bataille* et le *débat* se suivent et se tiennent étroitement. Une lutte s'engage entre le Chœur et le protagoniste. On se menace, on se frappe. Chacun des deux partis peut triompher à son tour ; le combat prend alors la forme d'une scène à renversement. Puis les passions s'apaisent peu à peu ; on décide de discuter : la bataille se transforme en débat. Mais ce débat s'enferme dans un cadre fort strict et compliqué. On y distingue une exhortation chantée, une brève invitation à entamer la discussion, les plaidoyers des deux adversaires — parfois coupées par les interventions plaisantes d'un bouffon — enfin un morceau de bravoure qui clôt la discussion avec une tirade lancée d'une haleine — d'où son nom technique de *pnîgos,* ou suffocation. Le débat est quelquefois double, chacun des deux adversaires remplissant tour à tour

ce même cadre. Mais la forme simple semble bien être la forme primitive, dont la forme double ne serait qu'un développement postérieur dû à l'influence de la sophistique et au goût croissant des Athéniens pour les débats contradictoires des tribunaux. La scène de débat n'a été d'abord que la prolongation d'une bataille entre le protagoniste et le Chœur, et il faut l'imaginer plutôt comme une scène de défi, suivie d'un plaidoyer justifiant une thèse paradoxale, une satire qui se cache sous le masque d'une énorme bouffonnerie.

Le débat une fois terminé par la victoire du protagoniste, une courte scène de transition prépare la sortie des acteurs et annonce leur réapparition prochaine. Le Chœur, resté seul, dépouille son déguisement et *se tourne vers le public.* C'est le sens même du mot *parabase,* par lequel on désigne cet intermède, qui demeure la partie la plus énigmatique de la comédie ancienne. Quelle peut en être l'origine ? On a voulu y voir soit un ancien prologue, soit un ancien épilogue. Les deux hypothèses paraissent également inacceptables. Pour la parabase les choreutes quittent leur costume : on en induit que la parabase a primitivement servi à présenter le Chœur avant qu'il eût revêtu ce costume. Mais quel intérêt peut offrir un chœur non costumé ? On conçoit l'exhibition du chœur des *Oiseaux,* par exemple, dans leur déguisement, avant le début de la comédie, comme une sorte d'annonce piquante de la pièce : dans nos foires les acteurs assistent ainsi à la parade costumés. Mais que signifierait pour un public la présentation de vingt-quatre choreutes dans leurs vêtements de tous les jours ? D'autre part, placer la parabase à la fin de la pièce n'est guère plus vraisemblable. Peut-on admettre qu'une comédie grecque se soit jamais terminée par des discours, alors que toutes celles que nous possédons ont au contraire une conclusion bruyante et tumultueuse ? La seule hypothèse — et ce n'est qu'une hypothèse qui reste des plus incertaines — c'est que la parabase a été imaginée pour servir de conclusion provisoire à la première partie de la comédie, le jour où celle-ci s'est trouvée séparée de l'*exodos* par la création de la seconde partie, où le Chœur dépouille en effet son personnage et renonce à jouer un rôle agissant. En tout cas, ce que nous devons constater, c'est que la parabase, tout comme le débat, s'enferme dans un cadre complexe et raffiné, qui ne peut être qu'assez récent. Elle se divise en deux parties. Dans la première, qui est la « parabase » proprement dite, le poète s'adresse directement au public, lui fait ses plaintes, lui demande de ne pas le préférer à ses rivaux et se présente à lui comme le conseiller le plus bienveillant et le plus éclairé. Dans la seconde, composée d'une strophe et

d'une antistrophe alternant avec deux tirades parlées, le Chœur parle encore au nom du poète, mais sur un ton moins personnel, en citoyen et non plus en auteur : c'est la satire politique qui succède maintenant à la critique littéraire.

Enfin, après la série des scènes parallèles qui constituent la seconde moitié de la pièce, vient l'*exodos* ou sortie du Chœur. C'est presque toujours un *cômos*, c'est-à-dire une procession joyeuse. Ainsi dans les *Acharniens* le Chœur accompagne Dicéopolis, vainqueur au concours des Brocs, en chantant le chant de triomphe réservé aux champions olympiques ; dans la *Paix* il accompagne Trygée et Opôra en chantant leur épithalame ; dans les *Oiseaux* il fait cortège à Pisétaire et à sa femme Royauté. Mais on peut remarquer aussi chez Aristophane une tendance à faire de l'exodos un spectacle à part, imprévu, amusant et brillant. Il fait même appel parfois au concours d'artistes en renom, chanteurs ou danseurs, qu'il introduit brusquement dans sa comédie. Ainsi il fait paraître à la fin des *Guêpes* les fils de Carkinos, qui se mettent à exécuter des danses échevelées dans l'orchestre ; à la fin de *Lysistrata*, des danses laconiennes sont exécutées par un chœur de jeunes gens ; l'*Assemblée des femmes* est terminée de même par les entrechats d'un danseur à la mode.

On voit combien une comédie ainsi construite est loin du modèle que nous offre le *Misanthrope* ou le *Tartuffe*. Si la comédie grecque a eu quelque influence sur notre comédie classique, cette influence ne remonte pas à l'ancienne comédie, mais seulement à la comédie nouvelle par l'intermédiaire de la comédie latine, qui s'est largement inspirée de Ménandre et autres poètes du IV[e] siècle, mais qui n'a rien emprunté à Aristophane. Même si la cérémonie du *Malade Imaginaire* ou celle qui suit le IV[e] Acte du *Bourgeois Gentilhomme* peuvent être comparées à l'*exodos* d'une comédie d'Aristophane, la ressemblance n'équivaut pas à un emprunt : Molière ne s'est inspiré que de la comédie-ballet du XVII[e] siècle.

L'étrangeté d'une telle composition ne peut s'expliquer que par les origines du genre, et ce sont ces origines qu'il s'agit maintenant de rechercher avec méthode et prudence. Il serait trop simple de dire, parce que nous avons reconnu dans presque toutes les parties de la comédie des souvenirs de la farce, que la comédie grecque est sortie de la farce ; d'abord, il y a aussi chez elle autre chose que la farce, et, d'autre part, la farce elle-même a des aspects divers : il faut donc distinguer ici ceux que l'ancienne comédie a réellement cherché à s'approprier.

Le premier point à noter, c'est que la comédie athénienne se joue au théâtre de Dionysos Eleuthereus, dans le sanctuaire même du dieu, pendant les Grandes Dionysies, une des plus grandes fêtes de la cité, et qu'elle constitue, avec la tragédie et le lyrisme choral, un des éléments les plus importants de la fête. Il est donc probable qu'elle a, au moins pour une part, une origine religieuse.

La tradition antique confirme cette hypothèse. Aristote (*Poétique*, 1149 a 9) déclare que la comédie primitive était « improvisée » et qu'elle dérivait des « chants phalliques encore en honneur de son temps dans nombre de pays ». Or, les chants phalliques accompagnaient les phallophories, processions escortant un phallus, et la phallophorie était le rite principal des Dionysies Rustiques, qui se célébraient dans les campagnes au début de l'hiver. Aristophane nous a conservé un curieux pastiche de ce genre. On le trouvera dans les *Acharniens* (263-279). Le morceau est fort joli ; mais répond-il exactement à la réalité ? Non, car l'expression d'Aristote désignant comme les créateurs de la comédie « ceux qui entonnent les chants phalliques » implique l'existence d'un chœur soutenant l'improvisateur et reprenant ses refrains, et il n'y a pas de chœur dans la scène des *Acharniens*, parce que Dicéopolis, ayant été seul à faire la paix avec Lacédémone, doit être seul aussi à célébrer les Dionysies Rustiques. Mais, à supposer même qu'il eût à ses côtés un chœur pour lui répondre, on ne voit vraiment pas comment d'une chanson — car ce n'est pas autre chose — aurait pu sortir une comédie, qui suppose une action avec des acteurs et un chœur agissant. L'affirmation d'Aristote ici n'est donc pas vraisemblable.

Un autre témoignage, que nous devons à Athénée (XIV 621 d) nous apprend que les Doriens se donnaient comme les véritables créateurs de la comédie. Il mentionne les faits suivants. En pays dorien, et en particulier dans le Péloponèse, à l'occasion de certaines fêtes, un chœur dionysiaque, couronné de lierre et barbouillé de vin, entrait dans le théâtre et y déposait la statue du dieu. Puis il se tournait vers le public et lui lançait force brocards. Enfin, dans certaines villes, comme Sicyone, il jouait une véritable pièce, sans doute une sorte de farce, mais dont nous ignorons tout. — Il y a là évidemment bien des traits qui évoquent l'ancienne comédie. J'hésite pourtant à retenir ce témoignage, parce qu'il manque de précision chronologique. Il place la scène au théâtre, ce qui indique une époque assez basse. On peut penser sans doute qu'il s'agit d'un rite d'où est sortie la comédie ; mais il

peut aussi bien s'agir d'un jeu qui est sorti de la comédie. Cela peut être un embryon de la comédie à venir ; mais cela peut être aussi un reste de la comédie disparue. Et, d'autre part, rien dans les spectacles ainsi décrits ne laisse entrevoir la bataille ni le débat, éléments essentiels de l'ancienne comédie.

Revenons donc en Attique. Il est, dans le nom même de « comédie », un élément qui ne saurait être étranger à la définition du genre : c'est le mot *cômos*. Il a plusieurs sens ; mais le plus usité est celui de « troupe de fête », déguisée ou non, bande joyeuse courant les rues la nuit, et à Athènes il a, entre autres, une valeur rituelle, puisqu'il figure dans le programme officiel des Dionysies Urbaines. Après la procession (*pompé*) qui a conduit la statue du dieu à l'Académie, Dionysos, entouré d'une garde d'éphèbes, revient dans son sanctuaire au pied de l'Acropole, et le *cômos* accompagne son retour. Une demi-ivresse est en quelque sorte de règle à ce moment de la fête. Nombre de citoyens sont masqués, et il semble qu'ils soient groupés en cinq troupes, portant chacune un nom, entre lesquelles est organisé un véritable concours, dont l'Etat couronne officiellement celle qui apparaît comme la plus plaisante. Une inscription mutilée du IVe siècle nous a même conservé, je crois, le nom d'une de ces troupes, ou plutôt le titre de la mascarade burlesque que cette troupe avait ce jour-là présentée ainsi au public. C'est un nom d'homme, Nicoclès, quelque grotesque qu'on avait voulu ridiculiser, comme faisaient jadis nos cortèges de Mardi-Gras, toujours friands d'actualité.

Un dernier argument sera plus décisif encore. C'est l'intitulé de la liste gravée sur marbre des poètes vainqueurs aux Dionysies. Il indique ainsi le point de départ de la liste : « Du jour où existèrent les *cômoi* en l'honneur de Dionysos Eleuthéreus ». Le texte est décisif : les concours des Dionysies Urbaines se sont primitivement appelés *cômoi*, et le concours comique fait partie de la fête au même titre que le concours tragique et le concours lyrique. D'où viendrait donc le mot « comédie » si ce n'est de ces *cômoi* dionysiaques reconnus par la religion et l'Etat ?

Ce qui étonnera peut-être un moderne, c'est le rapprochement de l'élément religieux et de l'élément satirique. Le fait est cependant bien attesté. Les fêtes sont nombreuses à Athènes où l'échange de propos obscènes (*aischrologia*) est un rite traditionnel. C'est le cas des Thesmophories, c'est celui des Halôa, c'est même celui des Mystères d'Eleusis : au moment où la procession accompagnant les objets sacrés

(*hiéra*) traversait le Céphise, son passage sur le pont était salué de brocards injurieux et obscènes (*géphyrismoi*). Comment le fait s'explique-t-il ? Par la nature même des fêtes dont il s'agit. Toutes sont des fêtes agraires, où l'on cherche à provoquer la fécondité du sol par des cérémonies magiques symbolisant l'union des femmes avec le démon chthonien d'où dépend la fertilité des terres. On comprend aisément dès lors que toutes les formules se rapportent à la reproduction. Mais peu à peu le sens primitif de ces formules s'est perdu et les fidèles les ont transformées en improvisations ordurières. Et c'est là un état d'esprit qui s'observe dans bien des religions. Les fêtes sont des sortes de « retraites » : les fidèles se séparent pour un temps de la société, et par là même ils éprouvent une tendance à croire qu'ils font preuve d'autant plus de piété qu'ils rompent plus brutalement avec les usages de cette société, qu'ils conservent moins le respect des autres et d'eux-mêmes, les égards dus aux préjugés mondains et à la simple pudeur. D'où une double tendance à la satire et à l'obscénité. Quand cet état d'esprit n'est pas corrigé par un enseignement doctrinal qui le détourne dans un autre sens et le transforme en mysticisme ardent, il tend au contraire à l'animalité. Il est en tout cas piquant de constater que ce qu'il y a de plus grossier dans la comédie est justement ce qu'elle doit à son origine religieuse.

Les *cômoi* religieux ne sont pas les seuls qu'ait connus la Grèce. Il en est d'autres et d'autre genre. L'usage par exemple voulait et veut encore dans de nombreux villages que des troupes de jeunes gens aillent à certains jours frapper de porte en porte pour recevoir des dons en nature et profitent de l'occasion pour couvrir de quolibets les passants. Très souvent ils tenaient en main un animal : poisson, corbeau, hirondelle... Parfois ils se déguisaient eux-mêmes en bêtes, imitant ainsi sans le savoir de vieux *cômoi* rituels, restes de cultes zôomorphiques où les fidèles s'assimilaient au dieu qu'ils célébraient. On connaît nombre de cultes où les prêtres sont appelés Taureaux, Poulains, Lions, les prêtresses Vaches, Ourses, Abeilles, etc... La tradition qui fait d'un chœur de Boucs (*tragoi*) l'origine de la tragédie contient certainement une part de vérité. N'aurions-nous pas là une explication de la fréquence des chœurs comiques composés d'animaux, Guêpes, Oiseaux, Grenouilles, pour ne prendre nos exemples que dans l'œuvre d'Aristophane — mais combien de titres de comédies perdues, combien de peintures de vases nous permettraient de compléter cette liste ! — Ces deux genres de *cômoi* ont naturellement influé l'un sur l'autre, le *cômos* religieux sur le *cômos* populaire, comme le *cômos* populaire sur le *cômos*

religieux, et le *cômos* des Grandes Dionysies devait mélanger des traits empruntés à cette double origine. Représentons-nous l'arrivée le soir au théâtre des cinq *cômoi* escortant la statue de Dionysos et chantant en même temps des chants phalliques et des couplets satiriques. Imaginons le jeu se prolongeant dans le théâtre même, une bataille entre les *cômoi* concurrents, ou encore le *cômos* vainqueur pris lui-même à partie par un loustic sorti de la foule et le réduisant au silence, et nous nous sentirons vraiment très proches de la source dont a jailli la verve d'un Aristophane.

La tradition qui fait naître l'ancienne comédie du *cômos* dionysiaque est donc certainement véridique. Elle n'est pourtant pas la seule qu'ait connue l'antiquité. Nous avons déjà parlé des prétentions doriennes à ce sujet, et il n'est pas niable que quelques faits peuvent paraître les justifier. La comédie sicilienne par exemple est sensiblement antérieure à Aristophane : celui-ci l'a-t-il ignorée, alors qu'Epicharme avait obtenu un si grand renom dans tout le monde grec ? Ce n'est pas probable ; mais il n'en est pas moins certain qu'elle n'a pas eu la moindre influence sur la comédie athénienne. Il y a trop de différences entre elles. La comédie d'Epicharme est le plus souvent parodique. Le ton en est aussi plus relevé, parce que le Chœur n'y joue aucun rôle, tandis que le Chœur est au contraire le personnage principal de l'ancienne comédie attique, et c'est lui qui lui donne cette outrance lyrique qui la caractérise.

La comédie mégarienne en revanche a probablement quelque droit à prétendre qu'elle a servi de modèle aux comiques athéniens. Ecphantidès, Aristophane, Eupolis se défendent, il est vrai, d'avoir jamais rien écrit qui ressemblât à une comédie mégarienne, mais en ajoutant que leurs rivaux n'avaient pas eu la même délicatesse ; et dans l'œuvre même d'Aristophane plus d'une scène paraît inspirée de ce genre mégarien qu'il condamne si dédaigneusement dans ses parabases. De cette comédie mégarienne nous ne savons en réalité que très peu de chose. Elle était improvisée ; il ne nous en reste donc ni œuvres ni noms d'auteurs. Ce dut être primitivement une farce paysanne, assez âpre et dure. Les acteurs y portaient un phallus au-dessous d'un ventre énorme, comme plus tard en Grande-Grèce les personnages des phlyaques, et il se peut que les phlyaques aient été effectivement plus tard les héritiers directs de la farce mégarienne. Ce genre n'a dès lors à peu près rien de commun avec l'ancienne comédie attique, si l'originalité propre de celle-ci est la bataille d'un chœur et d'un acteur. Il a pu en revanche inspirer parfois les saynètes bouffonnes qui composent la seconde partie de cette

comédie, scènes brutales et rapides où la bastonnade est un thème traditionnel. On pourrait dire alors, sans trop exagérer, que, si la première moitié de la comédie est certainement d'origine attique, la seconde a subi nettement l'influence de la farce dorienne.

Ainsi l'on ne saurait affirmer expressément que la comédie grecque est sortie de la farce. Elle est sortie du *cômos* dionysiaque, qui n'est pas une farce, mais qui, même sous sa forme rituelle, comporte un élément satirique et par là tend à recourir souvent aux procédés ordinaires de la farce. D'autre part, par sa seconde partie qui s'apparente au genre « revue », elle se rapproche constamment de la farce dorienne. Enfin dans le prologue elle imite à la fois la parade et le boniment de la farce foraine. A côté de cela, le même prologue évoque le souvenir de la tragédie, tandis que le débat, au centre de la pièce, trahit manifestement l'influence de la sophistique. Le tout constitue un ensemble singulièrement composite.

Si l'on voulait cependant reconstituer par l'imagination le mouvement qui a abouti à la formation de cet étrange ensemble, on pourrait se représenter ainsi la suite des faits. Des divers éléments qui composent l'ancienne comédie, quels sont les plus anciens ? Il est évident que ce sont ceux dans lesquels le Chœur joue le principal rôle, la *parodos* et la bataille. Il n'est pas douteux qu'il ne faille accepter la tradition qui fait sortir la comédie du *cômos*. Une troupe de fête, excitée par le vin, qui se répand à travers les rues d'une ville est naturellement provocante : elle chante des couplets satiriques, elle interpelle les passants. Mais que parmi ces passants se trouve un homme d'esprit vif et de langue prompte, il répond aux plaisanteries et lance à son tour des traits mordants contre ceux qui l'attaquent. Des insultes on passe vite aux coups : une bataille devient inévitable. Les Athéniens s'aperçurent vite qu'il y avait quelque chose de plaisant dans ces rencontres d'un homme d'esprit et d'une troupe agressive. Dès lors tout *cômos* eut son « compère », c'est-à-dire un homme qui, du milieu de la foule, répondait aux provocations du *cômos*, trouvait la réplique juste à chacune de ses plaisanteries, engageait même la bataille avec toute la troupe et, à la grande joie des spectateurs, en triomphait par quelque invention imprévue et bouffonne. Nous voyons parfois dans nos théâtres un spectacle analogue, quand le compère de la revue, dissimulé au milieu des assistants, se met brusquement à interpeller les acteurs, les ridiculise et accepte finalement de monter avec eux sur la scène. Mais à peine est-il introduit dans la revue que celle-ci devient une succession de scènes

sans lien les unes avec les autres : le compère ne sert plus qu'à diriger le défilé des curiosités de l'année. Il en fut de même à Athènes : une fois le compère vainqueur, le *cômos* réduit au silence, il fallait bien introduire de nouveaux personnages dans le jeu, si l'on ne voulait pas le réduire à n'être qu'un monologue. De là un défilé de personnages qui venaient fournir de nouveau au protagoniste l'occasion de faire de l'esprit à leurs dépens ; et ainsi la seconde partie de la comédie vint s'ajouter à la première. Comme il fallait bien, d'autre part, donner à tout cela une apparence d'unité, la nécessité s'imposait d'une intrigue, si sommaire qu'elle pût être. Cette intrigue étant toujours burlesque, c'est-à-dire invraisemblable, demandait à être exposée et excusée d'avance : d'où le prologue. La comédie dès lors était complète.

Il ne faudrait pas croire que le type abstrait de comédie que j'ai dégagé ainsi des pièces qui nous restent d'Aristophane se retrouve partout sous la forme raide et sèche que l'analyse m'a forcé à lui prêter. Il s'en faut de beaucoup. Ce schéma primitif s'est modifié au cours du temps. Ainsi la lutte n'est pas toujours entre le Chœur et le protagoniste. Elle peut être entre deux Chœurs, comme dans *Lysistrata*, à l'imitation sans doute du concours des *cômoi* aux Grandes Dionysies. Elle peut être aussi entre deux personnages, le Chœur ne jouant plus que le rôle d'arbitre. Une comédie grecque est faite d'une succession ordonnée de cadres traditionnels. Mais ces cadres eux-mêmes sont susceptibles de modification ; ils sont parfois amplifiés, parfois réduits : leurs grandes lignes restent cependant les mêmes et les font partout reconnaître. Il n'y a pas deux scènes de comédie rigoureusement identiques et il n'y en a pas une pourtant qui ne puisse se rattacher à un des types analysés plus haut. On retrouve là un des traits les plus frappants de l'esprit grec, qui jamais ne crée en en pleine fantaisie ni en pleine liberté, mais s'appuie toujours sur une formule artistique consacrée par la tradition, la varie autant qu'il le peut, mais ne s'en écarte jamais complètement. Aristophane a traité très librement les formules comiques ; il a parfois élargi, modifié, déformé, si l'on veut, les cadres qui lui avaient été transmis : jamais il n'en est sorti, et c'est ce qui nous permet de les entrevoir encore sous les formes si diverses qu'il leur a données.

PAUL MAZON.

Nous ne saurions trop remercier Monsieur Paul Mazon, membre de l'Institut, d'avoir bien voulu rédiger cette remarquable étude, pour répondre aux nombreuses demandes de précisions suscitées par nos entretiens radiophoniques sur « La Farce et les Farceurs ».



(*Photo Lazzari*)

Planche I : Dessin anonyme du XVIe siècle
Décor pour les « *Suppositi* » de l'Arioste
(*Bibliothèque Civique de Ferrare*)

La Scénographie Italienne de la Renaissance à nos jours

RECEMMENT, ont été révélés au public français les prestiges de la Scénographie italienne, à travers les grandes étapes de son admirable continuité, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, avec ses sommets inégalés des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Saluons l'heureuse initiative de cette Exposition d'Art Théâtral, due à l'Office National Italien de Tourisme, qui groupa, 23, rue de la Paix, une centaine d'agrandissements photographiques de documents graphiques anciens, choisis avec discernement dans les collections d'Italie, auxquels venaient s'ajouter les esquisses colorées de décors contemporains (1).

(1) Le Comité d'Organisation de cette Exposition, qui eut lieu en décembre 1950, était composé de MM. Guerrieri, Guido Marussig, Valerio Mariani, G. Pacuvio, Mario Pompei, Enrico Prampolini, Anna Salvatore, Carlo Santonocito ; décorateurs ou esthéticiens du théâtre.

A côté des exemples classiques d'un choix nécessaire à la démonstration didactique, l'amateur et le spécialiste eurent la révélation de quelques documents inédits. On regrette seulemen l'omission de Buontalenti, grand décorateur et artificier de la Florence des Médicis au XVIe siècle, et qu'aucune indication nouvelle n'ait dissipé le mystère qui règne encore autour des deux noms de Bramante et de Bernin scénographes. Mais une initiative comme celle-ci, même par ses inévitables lacunes, est riche de virtualités et de suggestions futures.

L'Italie a trouvé l'une des formes expressives les plus originales de son génie plastique dans la « scénographie », art de l'illusion optique, dont la naissance et le développement sont intimement liés aux avatars de la perspective.

C'est avec Giotto et ses émules au XIVe siècle qu'on voit naître les premières tentatives pour donner sur une surface plane l'impression du volume des formes dans l'espace. Dans les tableaux de cette époque, les architectures, menues comme des objets et sans rapport d'échelle avec les personnages qui les habitent, sont contemporaines et proches parentes des « luoghi deputati » ou « mansions » du décor simultané propre au Drame Liturgique ou aux Représentations Sacrées. Il convient de rappeler ici que le problème de l'antériorité de ces formes architecturales, dans la peinture ou au théâtre, a été étudié de façon nouvelle par M. Kernodle dans un ouvrage d'une grande portée, « From Art to Theatre » (2), où l'auteur soutient des thèses opposées à celles de M. Mâle qui souligna jadis l'influence du théâtre médiéval sur les arts plastiques du XVe siècle. A vrai dire, il nous semble qu'une interaction ait joué sans qu'il soit possible de déterminer exactement à qui revient la priorité. Le parallélisme est évident, mais la tonalité dramatique dans le climat de toute l'époque ne peut être nié. Avec Brunelleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca, artistes géomètres du quattrocento, ivres de recherche, la « perspective linéaire » transforme, en l'agrandissant, l'univers pictural. Peruzzi, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio et Scamozzi, peintres ou architectes, héri-

(2) George Kernodle « *From Art to Theatre* » *form and convention in the Renaissance.* Univ. of Chicago Press 1944, réimpr. 1947. L'auteur a souligné également le rôle décisif des « tableaux vivants » dans la formation du théâtre permanent de la Renaissance. Voir plus loin, p. 75, notre analyse de cet ouvrage.

tiers de ces conquêtes au XVIe siècle, et disciples de Vitruve qui légua à la postérité quelques règles, prêtant à confusion, sur le théâtre antique et son décor (tragique, comique ou satyrique), appliquent à l'art de construire les scènes toutes les ressources de leur génie. Serlio, dans son traité, en 1545, jette le premier les bases de la « perspective scénographique ». C'est aux planches de ce traité que sont toujours empruntés les exemples de décor architectonique, des scènes tragique ou comique, comme celui du décor pastoral. Beaucoup moins connu et à ce titre intéressant à signaler à l'attention des chercheurs, nous est apparu le dessin anonyme venant de la Bibliothèque Civique de Ferrare et représentant un décor pour les « Suppositi » de l'Arioste (Pl I). On retrouve au premier plan les architectures coutumières, mais le second plan s'agrandit considérablement — si on le compare aux exemples fournis par Peruzzi ou Serlio, — en une place limitée au fond par des monuments présentant une ouverture centrale sous arcade et deux rues latérales. Si ce dessin, comme il est permis de le supposer, était le projet de Raphaël pour le décor des « Suppositi » fait à Rome en 1518, toute la disposition serait très remarquable à cette date (3). On sait par ailleurs que Raphaël, Intendant des Antiquités, avait de grandes connaissances archéologiques, il aurait donc bien avant Palladio et Scamozzi au théâtre de Vicence esquissé le mur de scène avec la Porte-Royale au centre et les entrées latérales. Toutes les hypothèses sont encore permises à ce sujet et des discussions peuvent être soulevées quant à l'emplacement scénique réservé au jeu. Le second plan du décor où se meuvent des personnages n'étant vraisemblablement qu'une toile de fond peinte.

Avec Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi, Aleotti, nous voyons à Vicence, à Sabbioneta, puis à Parme, s'opérer la substitution d'une architecture durable aux scènes éphémères de charpente ; mais aussi la transformation progressive de la « frons-scenae » ou mur de scène à l'antique, percé de trois portes s'ouvrant sur des rues en perspective, en une scène moderne. Désormais pourront se déployer tous les

(3) Une lettre de Pauluzzi au duc de Ferrare (8 mars 1518) décrit le décor de Raphaël dans ces termes qui semblent l'apparenter au dessin de Ferrare : « La scène était très belle et faite de la main de Raphaël, réellement c'était un beau coup d'œil d'*issues* et de *perspectives* qui furent très vantées ».

prestiges illusionnistes du décor peint en trompe-l'œil dans l'unique encadrement du proscenium.

Peintres et architectes du XVII[e] siècle emploieront toutes les audaces de la fiction perspective au service d'un décor architectonique non plus construit mais peint, qui atteint au monumental. Leur virtuosité trouvera son appui dans les progrès techniques de la machinerie répondant au caractère spectaculaire d'une forme dramatique nouvelle, celle de l'Opéra.

De la cohorte des scénographes de cette époque, se détachent les noms de Torelli, Giulio et Alfonso Parigi, Andrea Pozzo de la Compagnie de Jésus, Burnacini qui contribua aux fastes de la Cour de Vienne, enfin la dynastie glorieuse des six Bibiena qui allièrent à la science consommée du dessin en perspective tous les charmes et toutes les fantaisies de leur imagination féconde et rayonnante.

Giacomo Torelli di Fano reste célèbre pour ses inventions techniques relatives au mode de changement du décor ; sa



(*Photo Lazzari*)

Planche II : Giacomo Torelli di Fano (1608-1678)
Cour Royale (*Rome - Galerie Corsini*)



(*Photo Lazzari*)

Planche III : Alfonso Parigi (1590-1636)
Le Navire de Amerigo Vespucci. Intermède
(*Rome - Galerie Corsini*)

carrière est liée au succès des « feste teatrali » de Venise et du Paris de Mazarin, succès qui lui valut le nom de magicien. Ses décors, même les plus audacieux (Pl II) gardent cependant un caractère symétrique dont se dégageront ses successeurs.

Mais déjà s'insinue, à côté des formes puissantes du décor architectonique, une autre tendance plus romantique et plus sensible du génie italien : paysages d'un étonnant modernisme, ou fantasmagories surréalistes des Parigi (Pl III) — c'est à leur source que viendra puiser Inigo Jones par affinité de nature et de style quand il introduira à la cour d'Angleterre les secrets de la scène italienne — mer déchaînée sous un ciel d'orage d'Ottavio Burnacini — pour la « Pomo d'Oro » à Vienne (Pl IV) — qui évoque quelque paysage du XIXe siècle — aspects multiformes d'un art à son apogée.

Le Père Pozzo, lui, répandra sa renommée à travers l'Europe par ses « Théâtres sacrés » ; s'il ne décentre pas encore le point de vue il augmente l'illusion optique en plaçant les coulisses légèrement obliques et il excelle dans la représentation en perspective des formes rondes. Mais c'est avec les



(*Photo Lazzari*)

Planche IV : Ottavio Burnacini (1736-1807)
La mer déchaînée (dal Pomo d'Oro)
(*Bibliothèque Albertina, Vienne*)

Galli Bibiena que la scène d'architectures en perspective atteindra sa plus haute expression baroque. La grande innovation de Ferdinando Bibiena est de choisir librement le point de vue, de le multiplier, faisant fuir les lignes vers les côtés grâce à une plantation irrégulière du décor (4), système que reprendront son frère Francesco (Pl V) et Servandoni plus tard. Une teinte de romantisme moyen-âgeux, avant la lettre, se dégage étrangement de la « Forteresse » de Francesco Bibiena (Pl VI) qui pourrait être l'œuvre d'un Ferrario en plein XIXe siècle.

Avec Giuseppe, puis Giovanni Maria Galli Bibiena, dernier de la dynastie et fidèle encore au décor architectonique, l'architecture s'élance légère et aérienne, comme affranchie des lois de la pesanteur (Pl VII).

C'est ainsi que la Scénographie du XVIIe siècle et celle du XVIIIe se fondent et se confondent insensiblement dans l'af-

(4) Ferdinando Bibiena eut des précurseurs, mais, le premier, il codifia dans l'un de ses traités la plantation angulaire des coulisses.

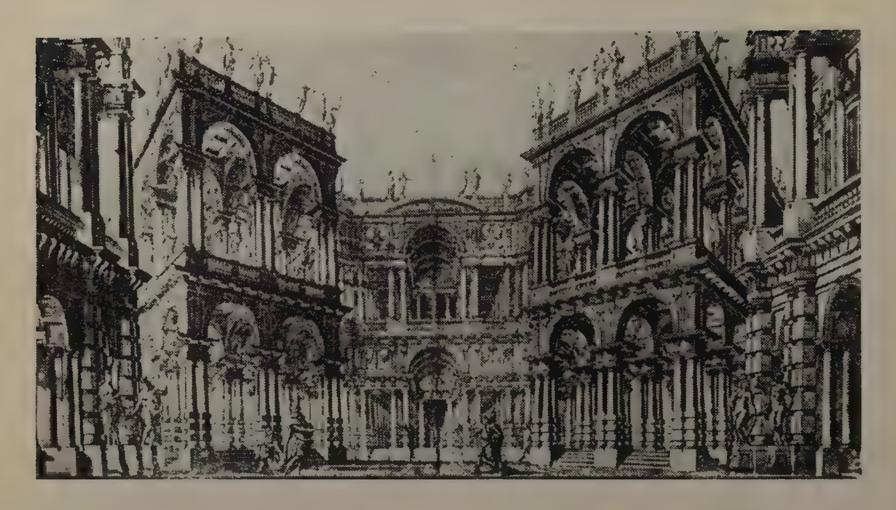
(*Photo Lazzari*)

Planche V : Francesco Galli Bibiena (1659-1739)
Scène pour le Théâtre de l'Académie du Port de Bologne
(*Bibliothèque Casanatense, Rome*)



(*Photo Lazzari*)

Planche VI : Francesco Galli Bibiena (1659-1739)
Forteresse (*Bibl. Albertina, Vienne*)



(*Photo Lazzari*)

Planche VII : Giovanni Maria Galli Bibiena (1739-1769)
Cour Royale (*Gal. des Offices, Florence*)

(*Photo Lazzari*)

Planche VIII : Giovanni Antonio Galliari (1718-1783)
Parc Royal (*Bib. Brera, Milan*)

firmation toujours plus grandiose d'une architecture monumentale, pittoresque dans le détail, comme modelée par les effets de lumière ; et d'autre part, chez certains maîtres, dans une expression plus poétique et plus humaine de leur fantaisie.

Il n'est que de voir la liberté de dessin d'un Filippo Juvara, le graphisme léger et sensible des trois Galliari d'Andornò (Pl VIII) à côté des rythmes solennels de deux maîtres bolonais, Stefano Orlandi et Vittorio Bigari, pour saisir le double aspect de cette évolution.

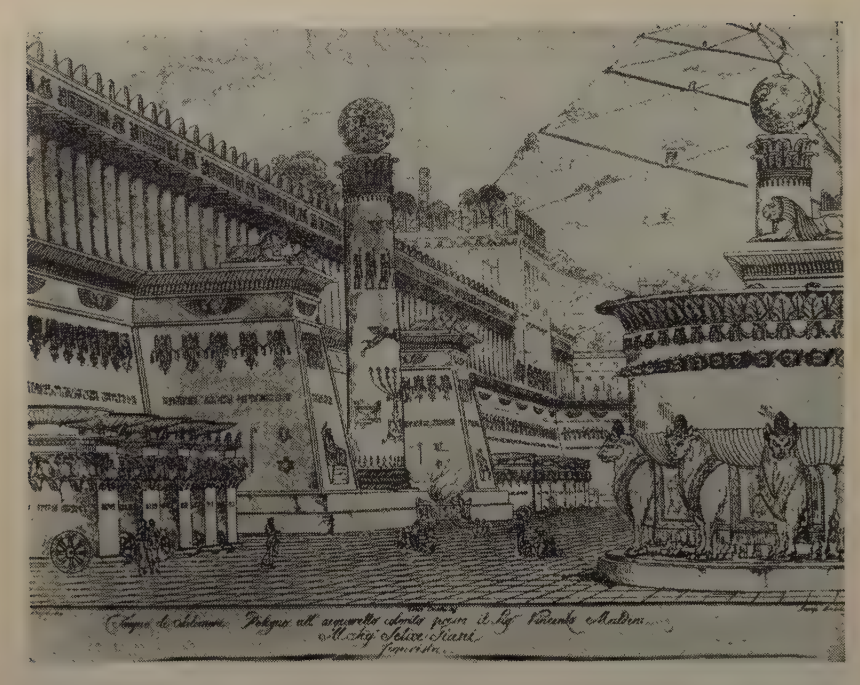
Avec Servandoni, héritier des pratiques de Ferdinando Bibiena, qu'il met au service d'une pondération plus classique, l'architecture atteint à une véritable grandeur, étant ramenée pour la première fois à ses justes proportions, et en rapport d'échelle avec les personnages qui s'y meuvent.

Mais par la poésie des ruines, le sentiment nostalgique du grandiose traduit par tous les artifices du clair-obscur, le Vénitien Giambattista Piranesi semble dominer et clore son époque.

Un autre Vénitien qui travailla à la cour de Catherine de Russie : Pietro Gonzaga, élève de Galliari, est déjà l'homme d'une vision différente ; la scénographie des maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle ne fera plus que se survivre, mais dans toutes les cours d'Europe elle aura fait école. A la charnière de deux siècles Pietro Gonzaga pénétré de romantisme est le précurseur du nouveau style néo-classique, mais aussi de ce retour à la nature toute simple et lumineuse ; ses décors ont une qualité agreste et coloriste, en violente opposition avec les somptuosités architecturales de ses prédécesseurs.

Cette tradition du grand décor architectonique se perpétue cependant au XIXe siècle, dans une sorte d'académisme, sur les grandes scènes d'Opéra avec des maîtres comme Antonio Basoli, Francesco Cocchi, tous deux bolonais, ou encore avec le milanais Alessandro Sanquirico, dans des architectures monumentales mais d'un style assagi, conforme au goût néo-classique, ou égyptisant, de l'époque (Pl IX).

Mais l'art du décor italien, passant peu à peu des mains de l'architecte à celles du peintre, perd cette suprématie éclatante dont il a joui pendant plus de deux siècles, et avec elle sa puissance de rayonnement. Tributaire de la peinture de chevalet, et des mouvements artistiques dont le centre se



(*Photo Lazzari*)

Planche IX : Basoli (1774-1848)
Le Temple de Salomon (*Coll. Furiga, Rome*)

déplace en Europe, les langueurs romantiques, les inquiétudes archéologiques, le vérisme, le naturalisme puis l'impressionnisme le marquent tour à tour de leur empreinte, et l'art du décor en perspective, si spécifiquement italien, dégénère dans la poursuite toujours plus grande d'une vérité illusoire qui l'incline vers le maniérisme.

Les noms de Carlo Ferrario, décorateur des grands opéras de Verdi ou de Gounod, comme le fut aussi Angelo Parravicini, celui d'Antonio Rovescalli, parmi d'autres, méritent d'être signalés en ce dix-neuvième siècle finissant.

Le progrès technique qui transfigure le monde moderne opère à la scène une véritable révolution. Innovations de la mécanique ou de l'électricité, qu'expérimentent les ingénieurs allemands et de l'Europe centrale, détrônent la vieille scéno-

graphie en perspective au profit d'un nouveau mode d'expression : la *scénotechnique*.

L'art italien du décor qui a perdu son individualité créatrice prend un caractère plus régionaliste. Abdiquant sa position d'art majeur il devient un simple instrument au service de l'auteur et du metteur en scène. A l'orée du XX[e] siècle, l'intellectualisme un peu surchauffé, et l'esthétisme éclectique de « *l'époque d'Annunzio* », confinent l'art théâtral dans les cénacles d'une petite élite où la scénographie trouve une expression stylisée et décorative. Les noms de Guido Marussig, Galileo Chini, Duilio Cambellotti, artistes qui évoluèrent depuis vers d'autres tendances, sont très représentatifs de ce mouvement typique dans l'histoire de la scène italienne.

Durant les quarante années qui vont suivre, l'art du décor en Italie, comme à l'étranger, subit toutes les fluctuations idéologiques des courants artistico-littéraires d'avant-garde, dont l'un, le mouvement « futuriste » de Marinetti qui trouva sa théorie au théâtre avec Enrico Prampolini est d'inspiration nettement italienne (5). Pour nous guider à travers l'abondante production contemporaine, M. Prampolini nous donne un fil conducteur en ramenant les différents modes d'expression des artistes à quatre groupes très caractérisés se réclamant chacun d'une tendance définie.

1° *Le naturalisme vériste*, issu du romantisme attardé de la fin du XIX[e] siècle et fidèle au décor traditionnel en perspective avec ses conventions : tableaux de fond, coulisses, recherche descriptive du détail. Les noms de Santoni, C. Parravicini, D. Bianchini, G. Grandi, A. Scaioli, A. Valente, M. Zampini et Cagnoli y sont associés.

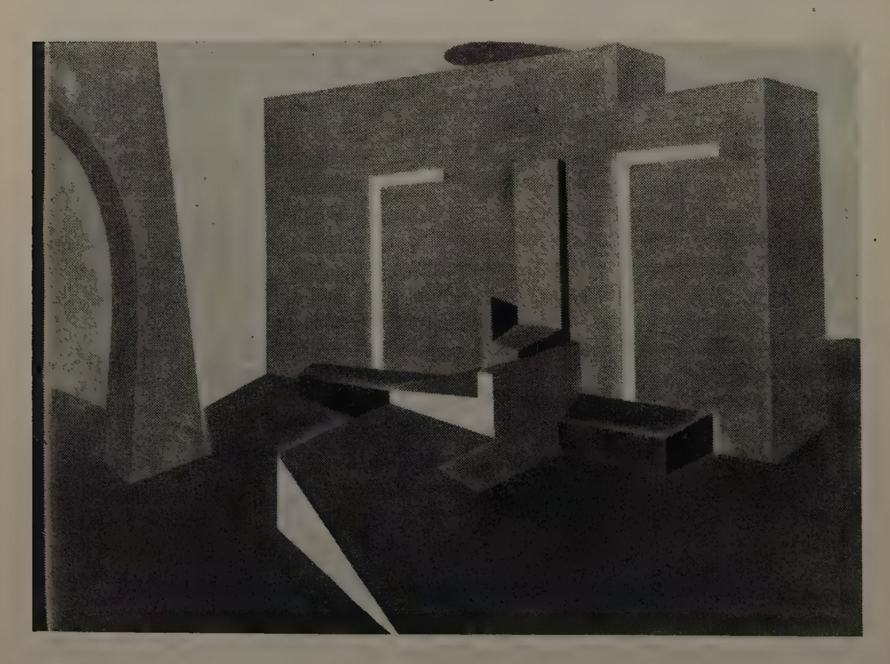
2° *Le néo-réalisme pictural*, basé sur le lyrisme de la couleur, mais dont l'éclectisme stylistique emprunte tour à tour au décor « byzantin » du théâtre Russe (Bakst), à l'impressionnisme, ou à l'expressionnisme allemand. Cette école de la *scénosynthèse* substitue souvent les « panoramas » aux tableaux de fond et remplace les coulisses par des praticables. Parmi les décorateurs néo-réalistes, citons Aldo Calvo, F. Clerici, Veniero Colasanti, G. M. Cristini, Alfredo Furiga

(5) Enrico Prampolini, l'un des organisateurs et le secrétaire de cette exposition dont il préfaça le catalogue, publia en 1915 à Rome le « Premier Manifeste technique du décor de théâtre futuriste » et en 1924, dans un « Deuxième Manifeste de l'art théâtral futuriste », il définit les caractéristiques de la *scénosynthèse*, de la *scénoplastique* et de la *scénodynamique*.

dont la scène pour « Don Giovanni » de Mozart s'apparente un peu aux décors de Cassandre, Carlo Santonocito, Mario Vellani, Marchi, etc..., et pour les costumes : G. Sensani, Anna Salvatore, V. Costa, etc...

3° *Le néo-réalisme plastique,* ou *scénoplastique,* s'appuie davantage sur le lyrisme des formes, il intéresse des architectes ou des sculpteurs-décorateurs qui, par leur attitude constructive, penchent vers l'affirmation d'une plastique de la scène et un retour à la troisième dimension. Les interprètes de ces valeurs architectoniques sont : Pietro Aschieri, Guido Marussig, Duilio Cambellotti dont les décors grandioses et dépouillés pour « Œdipe Roi » (1936) et « Les Euménides » d'Eschyle (1948) au théâtre antique de Syracuse rénovent l'esprit classique, enfin Ettore Fagioli et V, Marchi.

4° *L'Abstraction de l'espace plastique-chromatique, ou scénodynamique,* est la tendance extrémiste qui intègre les expériences et les règles issues du cubisme (1908), de l'art abstrait (Munich 1910), et du futurisme italien (1915). La lumière, l'espace et le mouvement entrent en jeu et les valeurs formelles

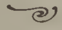


(*Photo Lazzari*)

Planche X : Luciano Baldessari (1896)
« Henri IV » de Pirandello - 1930

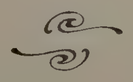
de la couleur et de l'architecture doivent interpréter l'esprit de l'œuvre théâtrale à travers des éléments autonomes d'un linéarisme constructif. Les premiers défenseurs et réalisateurs de ces conceptions furent d'authentiques décorateurs de théâtre : Giacomo Balla, Fortunato Depero et Enrico Prampolini, à qui « Les Caprices de Callot » de Malipiero (1942) et « Le Procès » de Kafka, à Rome, ont fourni le thème d'intéressants décors d'un grand pouvoir de suggestion. E. Kaneclin, U. Zimelli, L. Baldessari (Pl X), Gino Severini, G. Ratto, G. Costellacci rallièrent plus tard le groupe. Enfin quelques peintres de chevalet comme Mario Sironi, G. de Chirico, Casorati, de Pisis, Guttuso, etc..., davantage liés au goût pictural, apportèrent leurs dons à ce courant d'avant-garde.

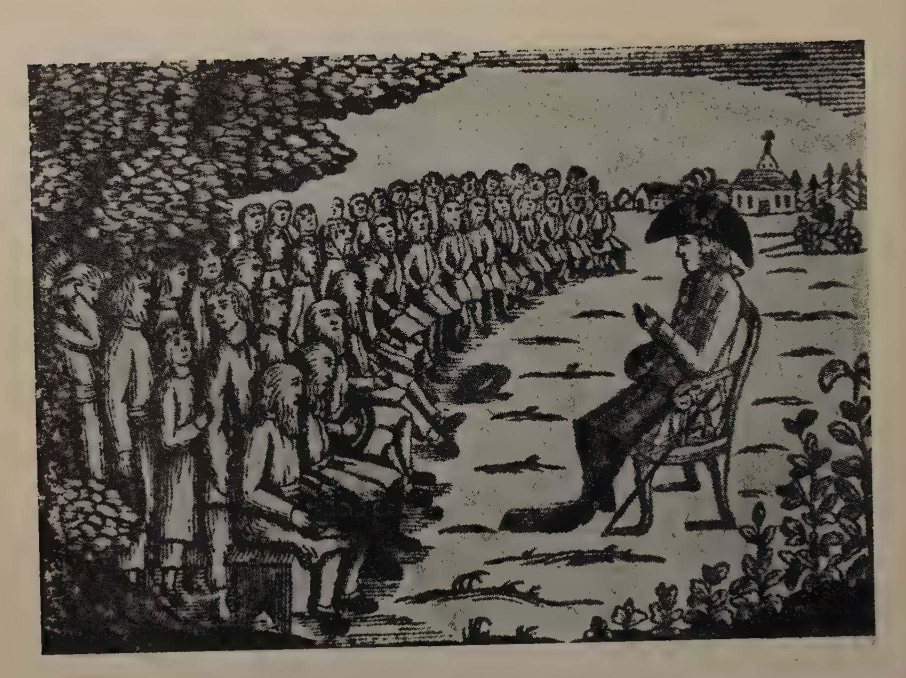
Architecture, couleur et mouvement combinés dans les plus savantes synthèses se disputent la scène d'aujourd'hui.



Si de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle, l'Italie fut à la pointe de la découverte dans l'art du décor en perspective dont elle inventa tous les prestiges illusionnistes pour les répandre à travers l'Europe, elle marqua d'une empreinte encore très personnelle l'ère du décor néo-classique au XIXe siècle, et dans le choc des théories contemporaines elle apporta à la scène l'élan vivifiant de la révolution futuriste.

Hélène LECLERC.





Le propriétaire foncier et ses serfs
Dessin de la 2e moitié du XVIIIe siècle
(*Musée Historique de Moscou*)

LES ORIGINES DU THEATRE RUSSE

LE THEATRE DES SERFS

C'EST seulement vers le second quart du siècle écoulé qu'un théâtre vraiment « national », ayant son caractère propre, s'est formé en Russie ; ses voies avaient été déterminées jusque là par des apports étrangers, plus ou moins imposés. La première date de l'histoire du théâtre russe est celle d'un ukaze : le 4 juillet 1672, le tsar Alexis, père de Pierre Le Grand, ordonne au pasteur Grégory, du faubourg allemand de Moscou, de monter un spectacle. Le pasteur doit tout créer : texte, troupe, mise en scène, aménagement d'une scène provisoire en attendant la construction d'un bâtiment spécial.

Trois mois plus tard, le 17 octobre, est joué un *Jeu d'Esther* ; les rôles sont joués par de jeunes étrangers qui jouent

en langue étrangère. Le tsar suit avec passion le développement de ce spectacle qui dure dix heures.

Dès lors, parmi les personnes les plus ouvertes aux « astuces occidentales », s'éveille un goût du théâtre si prononcé qu'il se forme dans la famille régnante et dans les milieux de la cour plusieurs groupes d'amateurs. Cet élan sera d'ailleurs freiné par une forte opposition à ces « réjouissances diaboliques », émanant de la société routinière et de la partie conservatrice du clergé (1).

C'est alors que le boyard Matvéev entreprend de constituer une troupe avec ses « gens de maison », c'est-à-dire avec des serfs. Le recrutement et l'enseignement — d'ailleurs fort irréguliers — de ces premiers acteurs russes se font sous la contrainte, la fréquentation des spectacles étant imposée à la Société noble, d'abord par Pierre I[er] qui y voit un facteur de civilisation, puis cinquante ans plus tard par sa fille, l'impératrice Elisabeth (1740-1762), théâtromane passionnée, laquelle enverra chercher, par ses palefreniers, ses dames d'honneur récalcitrantes pour les amener de force au spectacle.

Sous cette double influence le nombre des troupes étrangères ne cesse d'augmenter en Russie ; d'abord allemandes et italiennes, elles seront surtout françaises sous Elisabeth et Catherine II. Le goût du théâtre se généralise ; des centres de culture théâtrale se forment dans les écoles supérieures, au Noble Corps des Cadets à Pétersbourg et à l'Université de Moscou. L'art de la diction y est enseigné par les premiers auteurs et acteurs russes et par les meilleurs acteurs étrangers (2). On y monte des représentations de classiques français. Catherine II, elle-même auteur dramatique, encourage les entreprises d'amateurs. A l'Ermitage, dit un mémorialiste, la comédie est jouée par « d'aimables ambassadeurs étrangers et de jeunes voyageurs rentrés d'Europe, marqués au

---

(1) Parallèlement, une partie du clergé encourageait le théâtre scolaire, importé à Moscou des séminaires du sud-ouest polono-russe, sous l'influence des Jésuites.

(2) Dont Jean Rival, dit Aufresne, né à Genève en 1728. J.-J. Rousseau et Voltaire le tenaient pour un homme d'esprit et de goût. Frédéric II admirait son « jeu, noble, simple et vrai ». Entré à la Comédie-Française en 1765, il tenta d'y imposer ses conceptions touchant l'interprétation « naturelle » de la tragédie. N'ayant pu y réussir, il quitta la France et parut sur toutes les grandes scènes. Appelé en Russie par Catherine II, il y resta jusqu'à sa mort (Saint-Pétersbourg, 4 juillet 1804).

sceau de Versailles et de Ferney ». Les nobles imitent à qui mieux mieux l'exemple donné par la cour.

Le règne de Catherine II (1762-1796) est le siècle d'or de la noblesse. L'Impératrice l'exempte de toutes les charges que lui avait imposées Pierre Ier ; elle distribue à ses nombreux favoris de vastes domaines peuplés de serfs, dont tout en flirtant avec les Encyclopédistes, elle augmente le nombre en réduisant au servage les libres paysans d'Ukraine.

Les seigneurs sont les maîtres incontrôlés de leurs propriétés terriennes et humaines (un terme de l'époque désigne les serfs comme « propriété baptisée »). Ces propriétaires fonciers vivent en économie fermée, le travail des serfs devant assurer tous leurs besoins, économiques, matériels, — et, bientôt, intellectuels. De leurs voyages en Europe, de leur passage à la Cour, ils rapportent, en rentrant en province, le goût du faste et des divertissements, en même temps que la réorganisation administrative des départements arrache les chefs-lieux à leur somnolence séculaire.

Désormais, il incombe aux serfs non seulement de labourer les terres, d'assurer la production par l'artisanat et de fournir les contingents aux industries naissantes, mais aussi de contribuer aux fastes de la maison du maître (ou, comme on dit en russe, de sa « cour »). Parmi les plus dégrossis, l'on choisit les gérants, les clercs, les comptables, voire les éducateurs. Les guérisseurs-herboristes doivent acquérir des connaissance médicales, les arpenteurs deviennent géomètres, les maçons architectes ; ceux qui ont des dispositions pour le chant, la musique, la danse (pour lesquels le peuple russe est prodigieusement doué), deviennent des « amuseurs ».

C'est parmi eux que se recruteront les acteurs des théâtres domestiques qui bientôt foisonneront dans tout le pays.

Telle est, schématiquement présentée, l'origine de ce phénomène unique : « Le Théâtre des Serfs » d'où naîtra le théâtre national russe.

Les mœurs étant grossières et cruelles (la jeune Société russe n'en étant alors qu'au stade de la « barbarie civilisée », selon le mot du grand historien Klioutchevski), l'acteur-esclave est dressé à la trique. Mais sur la scène, maîtres et serfs s'entremêlent : un étranger qui assiste, le 15 novembre 1722, à une représentation chez la duchesse de Mecklembourg (princesse russe), note que la distribution comprend, à côté des nobles, des serfs. L'un d'eux, celui-là même qui joue le

rôle du roi, a reçu la veille — c'est la duchesse qui le raconte en riant — deux cents coups de bâton.

Pendant toute l'existence du Théâtre des Serfs, c'est-à-dire jusqu'à 1861, date de l'abolition du servage, ce mélange continuera, à cette seule différence que, sur les programmes, le nom des serfs ne sera pas précédé de la lettre M., réservée aux nobles et aux acteurs libres.

Des orchestres, des groupes de danseurs, puis d'acteurs sont formés par des propriétaires fonciers un peu partout dans l'empire, — jusqu'à Irkoutsk où deux déportés nobles, un prince et un haut fonctionnaire, fondent un théâtre. On joue la comédie dans les manoirs et dans les chefs-lieux de province où les propriétaires terriens passent le long hiver russe. Les plus riches possèdent des salles de spectacle dans les capitales, car le *Théâtre des Serfs* n'est pas exclusivement un art de manoir, comme on l'avait cru jusqu'à ces derniers temps (3).

Après la mort de Catherine II, en 1796, le Théâtre des Serfs connaît une crise, pour reprendre de plus belle son essor après le règne bref et incertain de Paul Ier (4). Mais les bases ont changé. L'industrialisation lente mais constante du pays a ébranlé le système féodal de l'économie fermée ; le propriétaire terrien éprouve de plus en plus le besoin d'espèces sonnantes ; bribe par bribe, il vend ses terres et exploite ses serfs, soit en les louant, soit — système qui se généralise — en les laissant libres de travailler sur la terre, en ville, dans les usines, contre des redevances fixes. Il en va de même dans le domaine du théâtre. Certains propriétaires qui possèdent une troupe se font entrepreneurs de spectacles. Ils ouvrent en province des théâtres publics, quitte à s'asseoir eux-mêmes

(3) Le dépouillement systématique d'une masse de mémoires a permis d'établir le cadre chronologique et topographique des scènes serves. Leur grande époque s'étend du dernier tiers du XVIIIe siècle à 1840. On a pu en compter 173 — chiffre certainement incomplet — dont 103 en ville et 52 seulement dans les manoirs (18 n'ayant pu être localisées). Sur les 103 scènes urbaines, 53 se trouvent à Moscou et 10 dans la région moscovite, soit plus du tiers. Pétersbourg, où les scènes serves apparaissent plus tard, au début du XIXe siècle, et d'où elles disparaissent plus tôt, n'en compte que 27. Le reste se répartit dans 23 départements, le nombre de théâtres décroissant à mesure de leur éloignement de Moscou.

(4) Sur les 173 scènes mentionnées, 45 se situent au XVIIIe siècle, 26 autour de 1800, et 69 au XIXe siècle. (33 n'ayant pu être localisées dans le temps).

au contrôle ou à donner des représentations à la foire (5), louent leurs acteurs à des théâtres publics ou les laissent s'y engager, ou même leur permettent de fonder contre des redevances, des entreprises théâtrales à leur nom (6). Enfin quand ils ne peuvent plus supporter les frais d'entretien de leurs troupes, ils les vendent, par « pièce » ou par groupes. Leur meilleur client est la Direction des Théâtres Impériaux qui complète ainsi son corps de ballet et sa troupe dramatique russe, longtemps négligée. C'est ainsi que l'excellente troupe serve de Stolypine, vendue en deux temps à la Direction, deviendra le noyau de la première grande scène dramatique nationale, le Petit Théâure de Moscou (le Maly), fondé en 1825. Ce qui, au XVIII[e] siècle, était le divertissement de la noblesse, devient au XIX[e] une entreprise commerciale, fournissant les scènes de province et des capitales et contribuant ainsi largement à la professionnalisation du métier d'acteur.



Le Palais-Théâtre d'Ostankino du Comte Nicolas Chérémétev près de Moscou, reconstitué en 1935.

---

(5) Entreprise Chakhovskoï à Nijni-Novgorod, Kamenski à Oriol, Iessipov à Kazan, etc...

(6) Théâtre de Barsov, serf du comte Annenkov, à Koursk.

La qualité artistique des scènes serves varie selon le niveau de culture et les moyens financiers de leurs propriétaires. Tel nobliau du fin fond de la province, ne disposant que de quelques dizaines d'« âmes », choisit parmi elles deux, trois ou dix musiciens et danseurs qui continuent d'ailleurs d'assurer leurs emplois de valets, de cuisiniers ou d'artisans. Seul un riche propriétaire peut se permettre de distraire de la masse de ses esclaves de nombreux apprentis-acteurs, quitte à les renvoyer à la basse-cour s'ils ne progressent pas ou s'ils ont cessé de plaire. De même, selon les possibilités du propriétaire, on joue sur des tréteaux, dans des manèges hâtivement construits ou dans de « vrais » théâtres, spécialement construits en bois ou en pierre.

Les somptueux théâtres des comtes Chérémétev donnent l'idée de la perfection à laquelle pouvait atteindre cet art domestique. Ayant hérité de son père le goût du théâtre, le comte Nicolas Chérémétev (1751-1809) est d'autant plus fervent qu'il s'est pris de passion pour Prascovie Gemtchougova, une de ses actrices serves (7) qu'il finira par épouser. Cette histoire romanesque dont est née une chanson populaire, est unique dans les annales du théâtre serf, avec la figure délicate et douloureuse de l'héroïne, artiste de grande classe qui, à un splendide soprano lyrique, joignait le don de l'émotion dramatique. Son triomphe était, dit-on, *Les Mariages Samnites*, de Grétry.

Chérémétev avait fait édifier à Ostankino, près de Moscou, un magnifique palais-théâtre, muni d'une machinerie perfectionnée. Pendant dix-neuf ans, de 1784 à 1803, il eut pour correspondant et conseiller technique un violoncelliste de l'Opéra de Paris, Yvart, qui lui expédiait régulièrement livrets, partitions, maquettes, esquisses, traités d'art scénique, costumes, décors, maquillage, accessoires de tous genres, et qui le tenait au courant de la chronique théâtrale parisienne.

Amateur cultivé, mais aussi propriétaire de quelque 8.000 kilomètres carrés de terres peuplées de 210.000 serfs, le comte dépensait sans compter pour son théâtre ; ses acteurs avaient pour maîtres les meilleurs artistes et techniciens professionnels russes et étrangers (8).

---

(7) Gemtchougova-*Perlova* : Chérémétev donnant à ses actrices des noms de pierres précieuses — Emeraudova, Saphirova, etc...

(8) Dont le maître de ballet Salomoni, élève de Noverre, puis Cianfanelli que le Comte était parvenu à arracher au Théâtre Impérial.

L'enseignement variait, d'ailleurs, de théâtre à théâtre. Dans certains, la culture générale n'était pas négligée (chez Vorontzov), dans d'autres (où un seul acteur savait lire) l'entraînement se muait, selon l'expression d'un contemporain, en véritable « serinage ». Pour apprendre « les bonnes manières » et se préparer à jouer des reines de tragédie, les actrices étaient invitées à imiter la femme du propriétaire foncier ; on les invitait à assister de loin aux bals de « la Société » du chef-lieu. Certains propriétaires, comme le généralissime Souvorov, se piquaient d'enseigner eux-mêmes l'art dramatique. D'autres envoyaient leurs acteurs en apprentissage dans les capitales, l'enseignement s'améliorait dès qu'un propriétaire se proposait de *vendre* l'acteur ainsi formé. Zoritch, favori de Catherine II, tombé en disgrâce, s'installe dans son domaine du département de Moguilev. La route de la frontière ouest vers Pétersbourg passant par ses terres, Zoritch s'emparait par la force des artistes étrangers qui empruntaient cette voie et les retenait prisonniers pendant des mois, durant lesquels (contre une large rémunération d'ailleurs) ils assuraient la formation de sa troupe de ballet d'opéra.

Le répertoire de tous ces théâtres primitifs ou perfectionnés est celui des capitales : pour une énorme majorité, il consiste en comédies, opéras comiques et ballets. Sur 297 titres relevés pour les scènes serves (qui tous n'ont pu être identifiés), on trouve 132 comédies et vaudevilles et 12 drames du XIX[e] siècle et 94 opéras et 28 ballets du XVIII[e] siècle signés, à quelques exceptions près, Grétry, Monsigny, Dalayrac, Boïeldieu, Puccini, Cherubini, Martini ou Sarti. Pour la comédie, la plus large place est faite à Molière, Regnard, Destouches. Pour la tragédie, qui n'est représentée que par six titres, c'est le grand répertoire des classiques français. Quant au jeune répertoire national, très restreint, il est nettement influencé par l'étranger : s'il est « pseudo-classique » pour la tragédie, on le voit, parfois, pour la comédie, adapté aux mœurs russes. Les traductions sont dues pour la plupart à des amateurs nobles (le fameux prince Potiomkine collabore à la traduction de *Mahomet*) mais quelques serfs y contribuent ; on doit à Vassili Voroblevski, qui appartient au comte Chérémétev, au moins dix traductions de Molière et de nombreux livrets d'opéra (9).

Le paradoxe du Théâtre des Serfs est d'avoir fait d'un esclave le porte-parole d'un art raffiné, d'essence aristocra-

(9) Entre autre celui des *Trois Fermiers*, de Dézède, dont le titre devient *Trois affranchis*.

tique. En scène, cet esclave débite des vers de Racine, et tel propriétaire l'écoute le fouet à la main, prêt à punir ses erreurs pendant l'entr'acte, pour lui faire remettre la couronne en carton. Ce sont, selon une expression du temps, « les travaux forcés du sentiment ».

Peu à peu, ces hommes et ces femmes, voués au fouet et aux harems, prennent conscience de leur art. Des vocations s'affirment. Il se forme ce qu'on a appelé une « intelliguentsia serve » que le langage populaire, plus précis, nomme *mégéoumki, « les entre-deux de l'esprit »*.

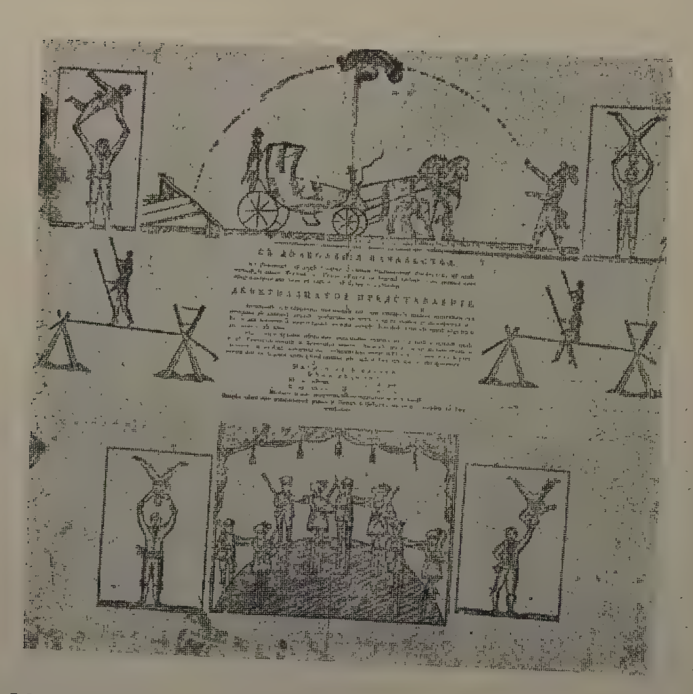
De même que des serfs font les portraits de leurs maîtres sur le modèle de Tocqué ou de Vigée-Lebrun, que d'autres érigent des palais selon les plans de Rastelli ou de Thomas de Thomon ou exécutent des décors de théâtre d'après des esquisses de Gonzago, tous artistes ayant longuement séjourné en Russie, de même certains d'entre eux vont enrichir le théâtre national par l'enseignement occidental qu'ils ont reçu, ignorant les emplois, sachant à la fois danser, chanter, jouer le drame ou la comédie. Ce sont des serfs qui constituent une importante part des élèves de Didelot, père du ballet russe, qui en trente-cinq ans, de 1801 à 1836, enseigna plusieurs générations de danseurs. Aux formes classiques ces hommes et ces femmes, sortis du peuple, apportent un élément nouveau, celui que, dans un vers célèbre, Pouchkine qualifie : « l'envol empli d'âme de la Terpsichore russe ». Des compositeurs serfs, un Matinski (appartenant au prince Yagouginski), un Fomine, sorti du servage, un autre (dont on ne connaît que les initiales F. G. et le fait qu'il appartenait au prince Volkonski), ne font pas que « compliquer » les mélodies de Grétry, comme Dekhtiarev, serf de Chérémétev, pour mettre mieux en valeur les moyens vocaux des exécutants ; ils introduisent au théâtre les motifs folkloriques, les mélodies populaires d'où naîtra l'opéra russe.

Quant à l'acteur serf, il trouvera son génie propre dans « le Théâtre Bourgeois » de Diderot, Mercier, Sedaine et tous les imitateurs de Nivelle de la Chaussée. « La comédie larmoyante », le vaudeville, où l'incongru est perçu par rapport à la réalité quotidienne la plus plate, fraient lentement le chemin à la comédie nationale, réaliste, amère, où « le rire fuse à travers les larmes »... Et c'est Sémionova (1786-1849), sortie des milieux serfs, la grande tragédienne encore imbue de la tradition classique, qui l'emporte dans les cœurs moscovites sur sa rivale George. Et c'est enfin Chtchepkine (1788-1863), le plus grand des acteurs russes, affranchi à trente-trois

ans, au comble du succès, par souscription nationale, père du réalisme au théâtre, précurseur de Stanislavski.

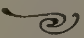
Loin de n'être qu'une simple curiosité sociologique et psychologique, un épisode dans l'histoire du théâtre russe, le Théâtre des Serfs en est partie constitutive. Quiconque veut comprendre par quelles voies compliquées et difficiles a dû passer l'art de l'acteur russe avant d'atteindre à l'expression du génie national, ne saurait l'ignorer.

NINA GOURFINKEL.



Affiche pour une représentation de la troupe serbe de S. Apraxine à Moscou

(Musée Historique de Moscou)



Notes

Jusqu'à ces toutes dernières années, le *Théâtre des Serfs* fut un sujet uniquement pittoresque, prétexte à des tableaux de mœurs le plus souvent sombres. On s'appuyait presque exclusivement sur des Mémoires s'étendant sur plus de cent ans et quelques textes de la presse périodique et administrative.

Depuis la révolution de 1917, la transformation de vieilles demeures chargées d'histoires en « musées de culture », la remise au domaine public de collections privées de toutes sortes, l'organisation du *Musée et des Archives théâtraux Bakhrouchine* à Moscou et de musées théâtraux de province, la réorganisation et l'énorme enrichissement de la *Bibliothèque Théâtrale Lounatcharski* à Léningrad, l'ouverture d'archives importantes pour l'Histoire du Théâtre telles que les *Archives Régionales de Moscou, d'Economie Nationale, de l'Epoque du servage féodal* et d'archives privées se rapportant à diverses scènes, une importante exposition spécialement consacrée à Moscou, en 1927, au Théâtre des Serfs, et des Expositions et collections régionales, ont fourni une documentation inédite comportant manuscrits, illustrations, projets, lettres, plans, rapports, esquisses de costumes et de décors, inventaires de garde-robes et d'accessoires, listes de salaires et de primes accordés parfois par leurs maîtres aux acteurs serfs, etc..., qui sont venus enrichir le savoir théâtral (1).

En même temps les Editions Académia ont entrepris la publication de vastes collections de mémoires et de traités dus à des hommes de théâtre russes et étrangers, accompagnés d'introductions et de commentaires.

A la lumière de ces découvertes, de nombreuses études ne cessent d'apporter des faits nouveaux. Nous citerons : Z. Chamourina : *Les Théâtres des serfs,* 1923 ; V. Sakhnovski : *Le Théâtre des serfs dans les manoirs,* 1924 ; Z. Edelstein : *Le propriétaire foncier et ses serfs,* 1926; E. Kotz : *L'intelligentsia serve,* 1926; O. Tchaianova : *Le Théâtre de Maddox à Moscou,* 1927; E. Beskine : *Le Théâtre des serfs,* 1927; N. Kachine : *Le Théâtre de Youssoupov,* 1927; A. Kazarimov : *Le Théâtre des serfs du propriétaire foncier Obrezkov,* Tchoukhloma, 1928; K. Vinogradov : *Ostankino,* 1929; Recueil : *Le Théâtre municipal de Kalouga,* 1929 ; K. Soloviov : *Ostankino* (Extraits des Archives académiques), 1944 ; Antsiferov : *Les manoirs de la région moscovite,* 1946 ; A. Akimov : *Kouskovo,* 1946 ; Bakhrouchine : *La vieille Moscou,* 1947 ; Sneguirev : *Les Faubourgs moscovites,* 1947 ; Stchepetov : *Le servage dans les domaines des Chérémétev,* 1947 ; *L'Ancien spectacle en Russie* (recueil), 1928 ; V. Vsevolodski : *Histoire du Théâtre russe,* 2 vol., 1929 ; Mme L. Gourevitch : *Histoire de la vie théâtrale en Russie,* Vol. I, 1939 ; A. Steline : *La Musique et le Ballet en Russie au XVIII*[e]

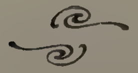
(1) Il est regrettable que dans sa récente *Histoire du Théâtre Russe,* Paris, 1947, M. N. Evreinoff n'en ait pas voulu tenir compte, se bornant à reproduire une ancienne étude de 1911.

siècle, 1935 ; V. Filippov : *Stchepkine et son rôle dans l'histoire du Théâtre russe*, 1938, Recueils de livrets : *L'Opéra aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1938 ; à quoi il convient d'ajouter certains travaux d'ensemble sur l'histoire de la musique, du théâtre musical et de la littérature russes.

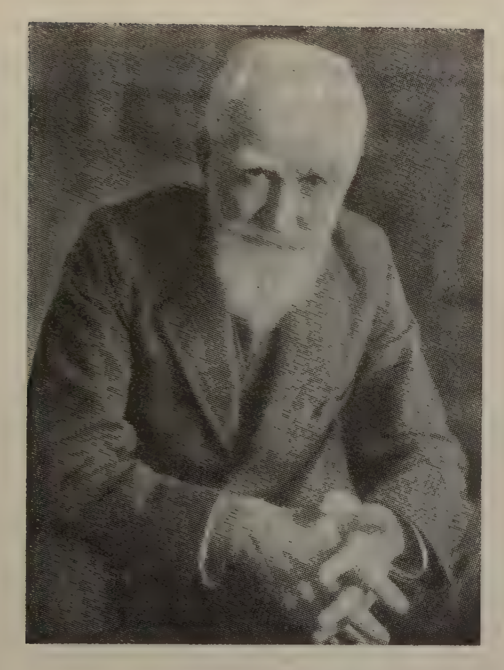
En dépouillant ce qui reste des archives de ce dignitaire de Catherine II, Mme S. Stcheglova a mis en lumière une scène demeurée inconnue : *Le Théâtre des serfs de Vorontzov* (in *Langue et Littérature*, 1-2, 1926). Voir aussi : V. Stanioukovitch : *Le Théâtre des serfs domestiques des Chérémétev au XVIIIe siècle*, 1927 ; Mme T. Dynnik dans *Le Théâtre des serfs*, 1933, a systématiquement prospecté une énorme masse de Mémoires et Souvenirs ; elle en a extrait des données chiffrées, quant à la chronologie, la répartition et le répertoire des scènes serves.

En 1935, le Musée d'Ostankino entreprit, sous la direction de l'Académie de l'Architecture, la restauration du Palais-Théâtre construit par Chérémétev. La scène a pu être reconstituée telle qu'elle était au XVIIIe siècle. Il fut également possible d'établir assez exactement ce qu'avaient été les autres théâtres des Chérémétev. Ces recherches, jointes à une étude approfondie de leurs archives, ont permis la publication de l'ouvrage capital, d'une érudition vaste et sûre, de Mme Elizarova N. : *Les Théâtres des Chérémétev*, 1944, Ed. du Palais Musée d'Ostankino. En appendice, l'auteur donne en traduction russe la correspondance échangée par le Comte Nicolas Chérémétev avec Yvart, le violoncelliste de l'Opéra de Paris. Ces 80 lettres, allant de 1784 à 1803, offrent un intérêt incontestable pour l'histoire du théâtre français, en particulier du ballet et de l'opéra comique (2).

Nina GOURFINKEL.



(2) Que Mme Sophie Laffitte et M. Vladimir Boutchik, respectivement bibliothécaires à la Bibliothèque Nationale et à l'Institut d'Etudes Slaves, dont l'érudition et la bienveillance ont facilité mes recherches, veuillent bien trouver ici l'expression de ma gratitude, à laquelle le Comité de Rédaction et la Société d'Histoire du Théâtre me prie de joindre la sienne.



(Photo Howard Coster).

GEORGE BERNARD SHAW

(1855-1950)

ALORS que commençaient de naître des discussions qui se poursuivent encore aujourd'hui sur les rapports entre la personne et l'œuvre d'Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé prononça ce verdict : « Il faut prendre l'homme tout entier, — avec sa légende ». Le conseil de Mallarmé semble particulièrement valable dans le cas de George Bernard Shaw. En effet, sa « légende » a de beaucoup dépassé les échos de la chronique anecdotique pour auréoler son entrée et son établissement durable dans les annales de l'histoire littéraire. Les biographes qui, de son vivant, tentèrent de fixer son visage devant la postérité, n'étaient pas tous de médiocres plumitifs, puisque l'on peut citer, parmi eux, Gilbert Keith Chesterton et Frank Harris. Or, chacun d'eux se vit contraint de travailler, au moins comme matière brute, sur l'image d'un excentrique « G.B.S. » que l'astucieux Bernard Shaw avait largement contribué à populariser. Inévitablement, ils la poussèrent jusqu'à des proportions qui offusquèrent leur

héros et victime. Aussi jugea-t-il nécessaire de procéder publiquement à certaines retouches dans un savoureux ouvrage, intitulé *Mon portrait en seize esquisses*. Il y a réuni dix-sept textes, composés entre 1919 et 1939, auxquels il a joint ses réponses à des questionnaires de 1898 et 1901. Il attachait assez de prix à ce recueil qui n'était disparate qu'en apparence pour l'avoir soigneusement révisé, en 1947, dans cette demeure d'Ayot Saint Lawrence vers laquelle se tournèrent tant de regards, quand il luttait avec la mort, durant la journée de la Toussaint 1950.

Quelques mois auparavant, une édition française de ce livre avait paru aux Editions Montaigne, dans la traduction d'Augustin et Henriette Hamon, fidèles serviteurs de Shaw, depuis de longues années. On n'en saurait trop recommander la lecture à ceux qui veulent réellement pénétrer dans l'intimité du célèbre G.B.S. Mais qu'ils s'arment d'esprit critique, sous peine de s'exposer à de complètes erreurs d'aiguillage ! A preuve le début de ce récit où le narrateur rappelle que son premier biographe fut son père, George Carr Shaw, un Irlandais qui avait épousé l'Irlandaise Bessie Gurlie, par un concours de circonstances où la « Force Vitale » ne semble avoir poursuivi d'autre dessein que de faire naître George Bernard dans la cité de Dublin.

Très naturellement, notre imagination s'enflamme aussitôt. En effet, nous savons tous — sans même invoquer la part que prirent dans la renaissance littéraire de l'Eire le Théâtre de l'Abbaye, avec les pièces de Synge et d'O'Casey — que la scène d'Outre-Manche, au cours des XVIIIe et XIXe siècles, a dû la plupart de ses succès de qualité à des Anglo-Irlandais. Lorsque nous évoquons *Ainsi va le monde, Elle s'abaisse pour mieux vaincre, l'Ecole de la Médisance* ou *l'Eventail de Lady Windermere*, comment oublier que Congreve passa une partie de sa jeunesse en Irlande, dont furent originaires ensuite Goldsmith, Sheridan et Oscar Wilde ? Quant au fameux *Beggar's Opera* (notre *Opéra de quat'sous*), sans doute fut-il écrit par John Gay ; mais ce fut à la suggestion du terrible Swift qui naquit, lui aussi, à Dublin et y revint comme Doyen de Saint Patrick. Comment alors se défendre de penser que notre G.B.S. devait, par une sorte de loi du destin, s'inscrire spontanément dans cette lignée ?

Eh bien, non ! notre conclusion était au moins prématurée. Ce fut seulement après de nombreux détours que Bernard Shaw vint aborder la scène. Lorsqu'il se replongeait dans ses souvenirs d'enfance, il définissait son père comme « un *gentleman* irlandais protestant ». Quel rôle la religion pater-

nelle a-t-elle donc joué dans sa propre vie ? Il s'est très vite affranchi de toute croyance précise aux dogmes chrétiens. Lorsqu'il écrit à Frank Harris qu'il se sent tout à fait normal en matière sexuelle, il ajoute qu'il est parfaitement « indemne de la névrose du péché originel ». Reconnaissant que l'effort humain postule une puissance mythique, plutôt que de l'appeler Dieu, il préfère la nommer « force vitale » et se parer de cette étiquette : « un évolutionniste créateur ». Toutefois son scepticisme métaphysique ne l'empêche aucunement d'être demeuré un moraliste. Il a déclaré que ses *Pièces pour Puritains* constituaient une protestation contre « l'éternel triangle de la scène parisienne », contre le recours à l'adultère comme moyen dramatique. Les lecteurs de ses copieuses préfaces ne s'étonneront pas qu'il se soit qualifié d' « éducateur impénitent ». Il a félicité un de ses biographes d'avoir démêlé que « le *brillant* Shaw n'est qu'un prédicateur, ressassant quatre ou cinq textes, qui seraient assez ternes s'il n'était pas quelque peu un artiste ». Il s'est plu à répéter cette épigramme d'Oscar Wilde : « Shaw n'a pas un ennemi au monde ; et aucun de ses amis ne l'aime ». Mais, très significativement, il en a rapproché une phrase qu'il avait prêtée à son César : « Celui qui n'a jamais espéré ne peut jamais désespérer ». Ainsi un stoïcisme à la romaine se laisse-t-il parfois entrevoir derrière la façade d'optimisme railleur qu'il avait édifiée si complaisamment.

Un trait sur lequel il a insisté, dans ses fragments d'autobiographie, c'est qu'il appartenait socialement à la catégorie des déclassés. Par quoi il entend désigner les jeunes bourgeois dont la famille désargentée se prétend toujours « distinguée », mais ne peut leur payer une éducation universitaire. Or, ce qu'on enseigne dans les écoles du type courant, Shaw le tient pour à peu près inutile. Sa grande chance fut que sa mère, déçue par un mari incompétent et ivrogne, avait cherché son salut dans la musique et qu'elle associa son fils aux joies qu'elle y trouvait. Aussi, en approchant du terme de son existence, Bernard Shaw se jugeait-il beaucoup plus instruit que bien des hommes pourvus de titres académiques. Sa culture, il l'avait puisée dans l'étude de la musique, dans ses réflexions personnelles sur l'évolution des arts et dans une expérience vivante. C'est ainsi qu'en 1884 une causerie de Henry George lui ouvrit les yeux sur l'importance des problèmes économiques. Il lut Karl Marx qui, nous dit-il, a fait de lui un socialiste et l'a empêché de devenir un homme de lettres. Pendant une douzaine d'années, il se fit conférencier bénévole et apôtre du socialisme. Alors, enfin, il se lia d'amitié avec le Fabien Sidney Webb auquel il a rendu cet hommage, si touchant en

son pittoresque : « Comme j'étais et suis resté un incorrigible bateleur de théâtre et Webb le plus simple des génies, j'ai souvent occupé le centre de la scène, tandis qu'il demeurait invisible dans le trou du souffleur ».

Shaw avait vingt ans lorsqu'il réussit à quitter Dublin pour s'installer à Londres. Suivit une période dont il a résumé le bilan en ces termes : « Neuf années d'échecs comme romancier se terminent par un succès comme critique ». En fait, de 1879 à 1883, il rédigea cinq romans : *Immaturité*, *le Lien déraisonnable*, *l'Amour chez les artistes*, *la Profession de Cashel Byron* et *Un socialiste insociable*. Nul éditeur ne voulut alors les publier. Lui-même les traitait plus tard de simples fruits verts. Retenons-en seulement que le titre du dernier n'offre pas une mauvaise définition de son auteur. La première réussite de Shaw lui vint comme critique musical, grâce aux chroniques qu'il fit paraître, de 1888 à 1894, dans *The Star*, puis *The World*, sous la signature de Corno di Bassetto. Il y déployait déjà le talent agressif dont devait témoigner, en 1898, le volume intitulé *le Parfait Wagnérien*. En 1895, il accepta le poste de critique dramatique dans *The Saturday Review* dont Frank Harris venait d'être nommé directeur. On comprend qu'il se soit irrité contre ceux de ses biographes qui s'obstinaient à ne voir en lui qu'un auteur dramatique.

Que ce soit pourtant le théâtre qui valut à Bernard Shaw une gloire universelle, c'est là un fait acquis depuis longtemps. Si haut que lui-même les plaçât, ni son activité de propagandiste, ni des essais théoriques tels que son *Guide de la femme intelligente* n'ont jamais paru mériter d'être mis en balance avec ses comédies. Bien plus, on peut prévoir que la postérité, indifférente aux boutades de G.B.S. qui émoustillèrent tant d'échotiers littéraires, le jugera uniquement sur son œuvre théâtrale. C'est pourquoi nous avons jugé opportun de dénombrer ici les éléments qui avaient conditionné son optique théâtrale. En effet, il ne s'est pas contenté de cette déclaration d'ordre général que tous les événements importants de son existence s'étaient reflétés dans ses livres et dans ses pièces. S'il refusait fort justement d'assimiler ces dernières à des traités d'économie, il n'en revendiquait pas moins que « ni *L'argent n'a pas d'odeur* ni *la Commandante Barbara* n'auraient pu être écrits par un ignorant en matière économique, et que *la Profession de Mme Warren* est un exposé économique de la traite des blanches, en même temps qu'un mélodrame ». Au reste, ses entraînantes préfaces suffi-

raient à nous rappeler avec quelle ardeur Shaw le dramaturge a propagé les axiomes de Shaw le conférencier.

Comment il vint au théâtre, il l'a conté longuement dans son avant-propos aux *Pièces déplaisantes*. Ce fut en 1885, alors qu'il avait déjà élaboré sa philosophie sociale, que William Archer le découvrit, dans une salle de lecture du British Museum, étudiant tour à tour la version française du *Capital* et la partition orchestrale de *Tristan et Yseult*. Bientôt Archer lui proposa d'écrire le dialogue d'un drame dont il avait tracé le plan, selon le modèle des pièces « bien faites » de Scribe. Shaw rédigea donc deux actes qui formaient « un exposé grotesquement réaliste des mœurs des propriétaires de taudis ouvriers ». Cela s'éloignait tellement des intentions d'Archer que l'entreprise fut interrompue, d'un commun accord. Ce fut seulement en 1892, quand un certain Grein fonda le *Théâtre Indépendant* que Shaw repêcha son manuscrit, y ajouta un troisième acte et que Grein monta le tout. En deux représentations, *L'argent n'a pas d'odeur* fit un furieux vacarme. Encouragé par ce succès, Bernard Shaw, l'année suivante, apportait à Grein *la Profession de Mme Warren* pour démontrer qu'une femme ne saurait pourvoir décemment à son bien-être si elle ne s'est point assuré la protection d'un homme assez riche. Ce sujet hardi (?) fut à l'origine des démêlés avec la Censure qui devaient si souvent exciter la verve de notre auteur.

Entre *l'Argent* et *Mme Warren*, il avait improvisé une comédie, *L'homme aimé des femmes*. C'était au moment, nous rappelle-t-il, où « la discussion sur l'ibsénisme, la Femme nouvelle, etc..., atteignait à son apogée ». Mentionnons vite que, depuis quatre années déjà, Shaw menait campagne en faveur du dramaturge norvégien et qu'il avait publié, en 1891, sa *Quintessence de l'Ibsénisme*. Bien plus, son culte pour Ibsen lui fit, en 1894, déclencher une violente attaque contre Shakespeare : s'il consentait à épargner le poète des *Sonnets*, il le jugeait fort médiocre comme peintre de caractères, affirmant que « Hamlet est une effigie invertébrée à côté de Peer Gynt ». Quelques années plus tard, Shaw allait choquer encore ses compatriotes car la préface à son *César et Cléopâtre* portait ce titre : « Mieux que Shakespeare ? »» Le prudent point d'interrogation n'empêcha point maints critiques de crier au blasphème. En 1919, cette tempête depuis longtemps apaisée, Shaw s'est clairement expliqué dans un auto-portrait où il rectifiait celui de son biographe Frank Harris : « Shaw n'a jamais prétendu être « meilleur que Shakespeare », bien qu'il revendique d'être son successeur. Le titre, si souvent cité, d'une de ses préfaces est suivi d'un point d'interroga-

tion ; et il répond lui-même à la question en observant que, Shakespeare ayant atteint dans le drame, comme Mozart dans l'opéra et Michel-Ange dans la fresque, le *summum* de son art, personne ne peut être meilleur que Shakespeare, bien que n'importe qui puisse avoir à dire maintenant des choses que Shakespeare n'a pas dites et donner des aperçus sur la vie et le caractère qui ne s'offraient pas à lui ».

Dans le cas particulier de César, Shaw plaidait auprès de Henry Charles Duffin que le portrait shakespearien de ce grand homme pourrait « être surpassé, du point de vue historique, par un auteur dramatique très ordinaire qui aurait lu Mommsen et Ferrero, aussi bien que Plutarque ». Je crois que nous atteignons ici au véritable fond de sa pensée : sa foi en l'idée de progrès. Trop intelligent pour lui accorder une valeur dans le domaine de la création, il en affirme la persistance sur ce terrain de l'explication où il est passé maître. « Si je suis quelque chose, a-t-il déclaré, je suis un explicateur ». Or, un génie comme celui de Shakespeare le gêne parce qu'il ne comporte aucune explication à la Bernard Shaw, ne s'insérant que par des emprunts superficiels dans une perspective historique ou sociale. Vu de ce biais, Shaw partage, à son insu, les opinions des contemporains qu'il a ridiculisés. Sans doute, sa croyance au progrès n'a point la naïveté conformiste de tel hymne de Tennyson. Grâce à Butler et Bergson, il l'a transposée en cette théorie de l'Evolution Créatrice qu'il développe dans le troisième acte de *l'Homme et le Surhomme* (1905) et qui tourne au mysticisme avec le *Retour à Mathusalem* (1920). Mais on ne s'est pas trompé en disant, lorsque mourut ce satiriste des travers du XIXe siècle finissant, qu'avec lui disparaissait le dernier représentant de l'Ere victorienne.

Aussi, vers la fin de sa carrière, s'est-il heurté à des adversaires fort différents de ceux qu'il avait affrontés à ses débuts. Loin de lui reprocher, comme jadis, son cynisme, on souriait de ses prétentions à une morale encyclopédique. Dès 1928, dans un *Dialogue sur la Poésie Dramatique* renouvelé de Dryden, T. S. Eliot observait, avec une politesse glaciale : « Shaw fut un poète jusqu'à sa naissance, et le poète en Shaw fut mort-né. Shaw possède beaucoup de poésie, mais de la poésie mort-née. Shaw a de la précocité dramatique, mais en matière de poésie, il est moins avancé qu'un enfant. Le mieux qu'on puisse en dire est qu'il ne paraît pas avoir lu tous les manuels de vulgarisation scientifique que H. G. Wells et Mgr Barnes ont lus ». L'avenir lui sera-t-il moins cruel que le Prix Nobel de 1948 l'aura été pour le Prix Nobel de 1926 ?

Poser la question est évidemment prématuré. L'éluder semblerait une dérobade. Tentons, au moins, de bien dégager deux points essentiels, à nos risques et périls.

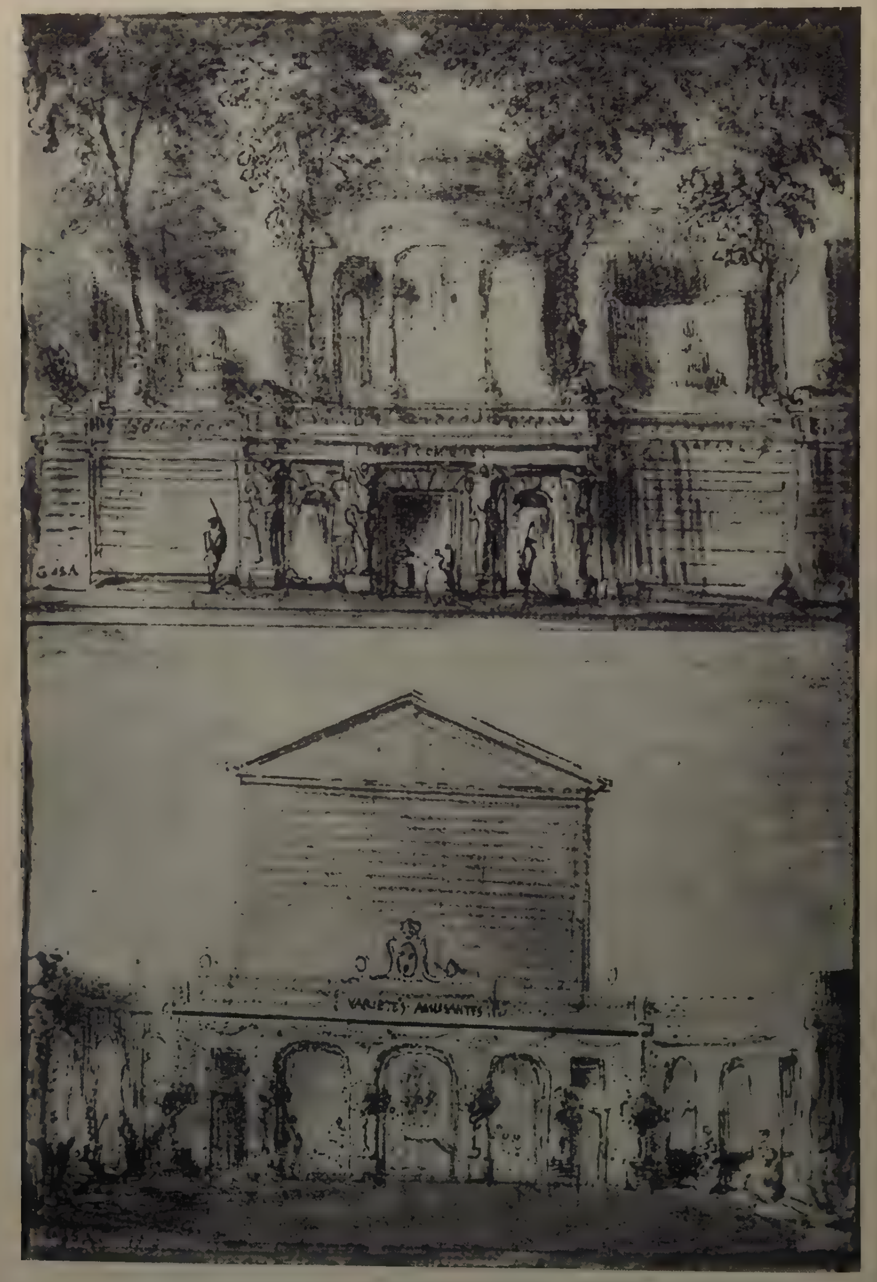
Une constatation s'impose, en effet : une grande partie de l'œuvre de Shaw aura été trop étroitement accrochée à l'actualité pour lui survivre. L'exemple extrême en est probablement le sketch des *Coupures de Presse* (1909) qui mettait en scène le Premier Ministre Balsquith (1) avec le général Mitchener. De même sombreront sans doute dans l'oubli, avec les vaudevilles à thèse de la première période, la bavarde *Mésalliance* et le « tract religieux » de *Blanco Posnet.* Et je crains fort que les changements politiques réservent pour les seules bibliothèques une de ses pièces pourtant les plus savoureuses, *l'Autre Ile de John Bull* qui date de 1903, aux temps de la lutte pour le *Home Rule.* En revanche, on peut espérer que les pures farces résisteront mieux quand on a vu les acteurs de l'*Old Vic* interpréter *le Héros et le Soldat* sur les rythmes d'un étourdissant ballet.

Osons parier davantage... Voici la liste que je propose aux entrepreneurs de spectacles, pour commémorer le centenaire de la naissance de George Bernard Shaw : *Candida* (1897), *César et Cléopâtre* (1900) et *Sainte Jeanne* (1923). Il est certain qu'au premier abord, cette trilogie paraîtra bizarrement hétéroclite. Avant de la condamner, veuillez vous souvenir que, réussies ou manquées, toutes les acrobaties verbales de Shaw ont visé au même dessein : retourner les valeurs généralement admises, en faisant saillir un élément capital qu'avait négligé notre paresse d'esprit. Or, dans les trois ouvrages que je viens de grouper, le procédé trouve sa justification. D'où naît la force du sentiment conjugal ? A quelles sources réalistes puise un génie de l'action intelligente ? Quels lucides paradoxes conduisent à la sainteté ? Candida, César et Jeanne répondent à ces trois questions, d'une manière originale et profonde. Dans le monument idéal que nous élevons à la mémoire de Bernard Shaw, ces trois images escorteront son buste. Elles rappelleront que cet humoriste anglo-irlandais, ce socialiste individualiste, vulnérable en ses préjugés d'attardé comme en ses complaisances de prophète d'une raison déifiée, sut éclairer des feux de la rampe une sorte de bon sens supérieur qui n'est pas le moins précieux privilège de l'élite humaine à travers les âges.

René LALOU.

---

(1) Combinaison de Balfour et Asquith, Mitchener étant naturellement Kitchener.



(Musée de Drottningholm)

Saint-Aubin. L'Ambigu Comique et les Variétés Amusantes
Théâtres des boulevards (aquarelle sur trait de plume) 1779
(Communiqué par Mlle Bloch.)

COMMUNICATIONS



LE THÉATRE SANTA IZABEL

A propos du centenaire du plus beau Théâtre du Brésil, œuvre de l'architecte français Louis-Léger Vauthier.

Située près de l'Océan Atlantique, au confluent et à l'embouchure de deux fleuves — le Capibaribe et le Beberibe, traversée de rivières et de canaux, Récife « la Venise Tropicale » fut au XVII[e] siècle — le deuxième de l'histoire du Brésil — l'enjeu d'une lutte acharnée entre Portugais et Hollandais.

Après la période coloniale essentiellement portugaise, l'influence française commença de se manifester : dans les monuments officiels, construction du port et des édifices gouvernementaux. Le Théâtre Sainte-Isabelle en est le plus éclatant témoignage. Il fut inauguré le 15 mai 1850. Des saisons lyriques françaises et italiennes alternèrent jusqu'à la fin du siècle avec celles d'une Société Dramatique locale, illustrée par quelques acteurs portugais célèbres. Incendié en 1869, rouvert en 1875, le Théâtre Sainte-Isabelle joua un rôle dans la vie politique du pays ; c'est de sa scène que furent lancées les idées abolitionnistes et républicaines. Le groupe semi-professionnel « Nossa Gente » (Gens de chez nous) occupa le Santa-Izabel de 1930 à 1939. Il se trouve depuis lors sous la direction de M. Valdemar de Oliveira, fondateur du Théâtre des Amateurs, dont les spectacles alternent avec ceux du Théâtre de l'Etudiant, du Théâtre Universitaire et de quelques autres compagnies du même genre. Leur répertoire comprend Molière, Sophocle, Ibsen, F. Garcia Lorca, Giraudoux. Des concerts, des expositions, des conférences, des débats sur les problèmes du théâtre sont fréquemment organisés au théâtre Sainte-Isabelle. A l'occasion du centenaire, d'importants travaux ont été exécutés pour le rendre à la pureté de ses formes primitives, imaginées par Vauthier et quelque peu altérées par les réformes successives.

Louis-Léger Vauthier, né à Bergerac (Dordogne) en 1815 a, pendant les deux premières années des six ans et demi de son séjour au Brésil, tenu un journal intime dont la traduction portugaise a été publiée en 1940 par les soins du Service du Patrimoine Historique et Artistique National du Ministère de l'Education brésilien, avec une préface et des notes de l'écrivain Gilberto Freire. Ce journal permet de reconstituer les conditions dans lesquelles fut construit le Théâtre Santa-Izabel. Il note : « chez le Président de la Province, accueil « aimable et bienveillant », on parle « des travaux à exécuter, du théâtre, etc... ». On admire la connaissance de la langue du pays démontrée par Vauthier, et le Président lui offre une chaire à la Faculté des Sciences dès qu'il se sera perfectionné en portugais.

L'enthousiasme des premiers jours est vite épuisé, et d'innombrables ennuis s'annoncent : difficultés avec les autorités, avec les collaborateurs, terrain mal choisi, trop de jours fériés, trop d'indifférence et de mauvaise foi de toute part. Vauthier s'obstine, fait des expériences sur la résistance du terrain, pataugeant dans l'eau, chaussé de bottes qui lui montent jusqu'à la cuisse, fait lever les plans, trace le projet de la place, travaille au projet du théâtre, l'adaptant aux conditions. Le 14 octobre, il note : « Journée fatiguante. J'ai travaillé pour le théâtre, tracé au crayon et passé à l'encre la façade postérieure. » Le lendemain matin, allant surveiller les sondages du terrain, il entre en passant au vieux Théâtre Central : « vieux et laid, tant en ce qui concerne la salle que la scène. La salle a une forme rectangulaire. Ce sont de simples murs d'une maison quelconque, auxquels les loges sont juxtaposées. La scène n'a qu'une cave. Décors sales et en désordre... ». Le même jour, Vauthier va voir les fournitures pour sa construction : il trouve qu'elles ont été acquises « avec une précipitation d'un crétinisme inqualifiable ».

Ce n'est pas pour rien que le Journal porte le nom d'intime. La fidélité à sa fiancée restée en France entre en conflit avec mille aventures romanesques, avec des dames rencontrées au hasard, dont il décrit les charmes avec exubérance. Sans transition, après une phrase consacrée à Mme S., on lit : « rentré à neuf heures et demie, j'ai calculé, avant de me coucher, les six évolutions de l'escalier angulaire de la scène, côté jardin ». Un soir, il va assister au vieux théâtre à la représentation d'une comédie portugaise qu'il trouve atroce, et « le jeu des acteurs est à faire peur ». Le 12 novembre, réunion de la Commission du Théâtre au Palais du Gouvernement : « Discussion sur le projet ». « Critiques sur la disposition de la salle ». Avant de revenir au sujet du théâtre, Vauthier commente le procès de Mme Lafarge dont il lit le compte rendu dans les journaux qu'on lui envoie de France.

Une semaine plus tard, Vauthier va à la Place du Vieux Palais « pour terminer le tracé du théâtre ».

Enfin le 1er décembre, après des ennuis avec un maçon allemand et « ces gens du théâtre qui m'embêtent », on commence la construction. « Nous sommes passés à la Place du Vieux Théâtre et avons vu enfin les fondements tracés. C'était bien fait, bien régulier et bien

ordonné. Si tout continue à aller bien, nous serons satisfaits ». Le 1er avril 1841, pose de la première pierre. Le nouveau devis présenté par Vauthier au début de cette même année calcule les frais de la construction à 240.000 milréis, qui doivent être fournis par le produit de plusieurs loteries. (Prix double de celui que Vauthier avait établi à son arrivée au Brésil). La construction durera dix ans. Fin 1846, il s'embarque pour la France marié et père d'un petit garçon. C'est l'architecte José Alves Ferreira, qui achèvera la scène et la décoration intérieure du théâtre.

Après l'incendie de 1869, on reconstruisit la façade principale telle que l'avait conçue Vauthier « ... en pierre de Lisbonne... comporte deux ordres distincts d'architecture : le toscan, jusqu'à la hauteur du premier étage, et le dorique, à partir de là et jusqu'en haut. Le portique se compose de cinq arcs, dont trois au centre et deux latéraux, appuyés sur des piliers à demi-colonnes, au-dessus desquelles existe une terrasse dallée de marbre, avec balustrade de pierre, formant des pans de murs unis par des piliers ornés de belles sculptures. Le portique de l'édifice, qui comprend trois cinquièmes de la largeur de la façade principale donne entrée sur un grand vestibule de la même largeur, ayant des deux côtés la caisse et le bar. Il est dallé de marbre bleu et blanc, et le plafond est en stuc soigneusement travaillé. Entre les deux portes larges qui donnent entrée à l'intérieur de l'édifice, on voit une niche, avec une statue en bronze de la Musique. (1)

OLGA OBRY.



(1) On profita de cette reconstruction pour effectuer quelques changements et améliorations. La salle dont la capacité est de près de mille places, comporte actuellement soixante-neuf loges, trois cent quatre-vingt fauteuils d'orchestre, deux balcons et une galerie. Sa forme en hémicycle, est extrêmement élégante et bien proportionnée. La scène a 15 mètres de long et près de vingt mètres de profondeur, avec 2 mètres et demi d'avant-scène et sept ordres de coulisses.

La Société a repris en Sorbonne (Amphitéâtre Michelet), les séries d'Entretiens qui attirent chaque fois de nombreux auditeurs. (1) Cette saison, les entretiens portent sur :

LES PROBLÈMES DE LA MISE EN SCÈNE DES CLASSIQUES

Le 27 janvier fut envisagé le problème de la mise en scène des chefs-d'œuvre de la dramaturgie antique. M. Flacelière, professeur en Sorbonne, élève de M. Paul Mazon, exposa ce que la science historique sait des conditions de la représentation dans la Grèce antique. M. Bernard Zimmer (qui adapta *Les Oiseaux* d'Aristophane pour le Théâtre de l'Atelier) rappela l'esprit dans lequel Charles Dullin et lui-même avaient travaillé pour redonner vie à la comédie d'Aristophane en fonction de l'instrument scénique dont ils disposaient.

Il ne s'agissait nullement de « reconstitution », mais de respectueuse et libre adaptation ; M. Bernard Zimmer invoque le sentiment de M. Paul Mazon touchant l'impossibilité de faire accepter du public de ce temps une traduction littérale et intégrale des comédies d'Aristophane. Il en va de même, selon lui, pour les tragédies. Auteur d'une adaptation d'*Ion* d'Euripide, il déclare avoir agi avec le même respect et la même liberté que pour les *Oiseaux*, seul moyen de transmettre ce que ces œuvres contiennent de force dramatique et de vérité humaine.

Maurice Jacquemont exposa ensuite comment il avait conçu la mise en scène d'*Antigone*, des *Perses* et *d'Agamemnon*, dont les étudiants de lettres antiques donnèrent des représentations dans la cour de la Sorbonne, sur diverses scènes et enfin, en Grèce même, sur le théâtre d'Epidaure. Il a cherché à dégager le côté rituel — presque liturgique — de ces œuvres et à rendre au chœur la place prépondérante que l'on sacrifie le plus souvent. Il y avait tout le secret d'une orchestique à retrouver et cela ne pouvait se faire, selon lui, que par un travail long et minutieux avec les acteurs. Il estime que les étudiants étaient particulièrement qualifiés pour retrouver cet esprit et cette technique, rappelant que les protagonistes et les choreutes qui créèrent ces grandes œuvres avaient leur âge et qu'ils étaient, non des « professionnels », mais « des amateurs ». C'est à dessein qu'il avait choisi comme dispositif la cour de la Sorbonne et la façade de la chapelle, lieu riche de tradition et de signification spirituelles. Il cite le monologue du Veilleur dans *Agamemnon*, lancé du haut de la chapelle dont les portes de bronze devenaient celles du Palais des Atrides.

Jacques Chailley, qui composa la partition musicale d'*Antigone*, des *Perses* et d'*Agamemnon* dit ensuite comment il avait procédé en

(1) Inaugurés en février 1949.

s'appuyant sur le peu que l'on sait de la musique grecque, si fortement incorporée à la représentation tragique.

Une très intéressante intervention de Mlle Eismein porta sur la façon dont sont actuellement représentées en Grèce les tragédies antiques, certains metteurs en scène recherchant une « reconstitution » aussi fidèle que possible, d'autres optant pour un « rajeunissement » et une déclamation directe et « naturelle ».

Après discussions, Maurice Jacquemont conclut, aux applaudissements chaleureux de la majorité de l'auditoire, que l'état actuel du théâtre et de la vie sociale rendaient difficile sinon impossible la représentation des grands chefs-d'œuvre de la Grèce antique, bien qu'ils lui paraissent toujours susceptibles, dans leur essence, de rassembler et d'émouvoir un vaste public « populaire ».

Le temps faisant défaut pour traiter à fond le problème et rappeler comment depuis le XVIe siècle, traducteurs et metteurs en scène français et étrangers tentèrent de le résoudre, M. Léon Chancerel, qui présidait les débats, dut se borner à lire quelques pages de Théophile Gautier et de Jules Lemaître concernant les essais qui furent faits de leur temps et rappeler la thèse de doctorat de Howard Lee Nostrand, *Le Théâtre Antique et à l'antique en France, de 1840 à 1900*, Librairie Droz, 1934, in-8°, 332 pages.

Voici en marge de cet entretien l'analyse de quelques documents communiqués par M. Jacques Heuzey concernant la représentation de

Quelques scènes de l'Agamemnon d'Eschyle à l'Opéra, 26 Janvier 1886 (2)

Cette représentation de gala coïncidait avec l'inauguration officielle d'une première et partielle installation de l'électricité à l'Opéra. (3)

Un Comité d'études avait été constitué dont faisaient partie Guillaume Livet, Auguste Vitu, Léon Heuzey. Sur les indications des archéologues et des érudits, le décor - avec périactes et ekkyclème — fut exécuté par Rubé, Chaperon et Jambon, les masques (modelés par Dalou) par Darvant, les costumes par Gustave Boulanger et Georges Clairin. Charles de Sivry avait « reconstitué » la musique.

Léon Heuzey, souffrant, ne put venir aux réunions, ce qui lui valut une longue lettre de Charles Garnier dont voici l'essentiel :

... « *Livet nous a communiqué les précieux renseignements que vous lui avez donnés et qui ont fait la base de nos premières dispositions.*

La commission a décidé que décidément *on renoncerait à la prose pour* Agamemnon... *Comme il serait peut-être difficile de faire des coupures dans l'œuvre de Leconte de Lisle, on a pensé à demander à H. de Bornier de vouloir bien mettre en vers l'espèce de scénario prévu par Livet d'après les scènes d'Eschyle... (4)*

(2) Le programme comprenait en outre des scènes des *Captifs* de Plaute (arrangement de Truffier), *La Farce de Maître Pathelin* (adaptation d'Edouard Fournier), une scène du *Cid* (reconstitution d'une représentation du Théâtre du Marais, etc...).

(3) La salle et les foyers. En ce qui concerne la scène, la rampe seule avait été équipée avec cent vingt lampes électriques.

(4) Il fit ce travail en cinq jours. Voir *le Musée de Familles* (1886) où il raconte son entrevue avec Garnier et où il se déclare fort satisfait du dernier chant de chœur qui se termine ainsi :

Et l'homme sur ces odieux
Rivages
N'entendra rire que les dieux
Sauvages.

D'abord le décor. J'ai vu le croquis que vous avez donné et qui me semble bien comme point de départ : mais il faudrait alors que le petit édicule sur lequel seront les corps assassinés passât par cette porte qui devrait avoir alors au moins 3 mètres de large. Ça peut très bien se faire et, dans ce cas, alors, cette décoration, qui serait en somme censée (être) la décoration construite du fond de scène, représenterait également le palais d'Agamemnon. Dites-moi si c'est là votre pensée, ou bien si vous penseriez mettre au devant de la scène architecturale construite comme un paravent décoré qui, lui, formerait alors le palais des Atrides ?

Quant à moi, je désire vivement, » — et tel était aussi l'avis de son correspondant — « *si ce n'est pas trop contraire à la vérité possible, qu'il n'y eût pas d'autres décors par devant ; nous avons cela pour* les Captifs *et je voudrais que le théâtre grec fut surtout architectural, n'ayant d'autres décors que les périactes. Je vous dirai ensuite que je pense faire cette architecture de fond de scène polychrome. J'ai là-dessus des renseignements suffisants. Je laisserai le théâtre romain sans coloration, mais je voudrais bien colorier le théâtre grec. Si vous ne vous opposez pas absolument à mon désir, je marcherai ainsi en suivant comme composition le portique que vous avez remis à Livet, mais en lui donnant toutes les colorations des monuments antiques grecs. (5)*

Maintenant, pour les chœurs — êtes-vous absolument décidé à faire psalmodier avec accompagnement de musique tous les passages des chœurs ou bien seulement ferez-vous chanter le coryphée laissant les chœurs faire seulement les mouvements et les gestes — de cette façon, ce serait bien plus facile pour la mise en scène et je crois que l'on pourrait entendre quelque chose. Si tous les vingt-quatre mimes chantonnaient ensemble, ce serait le diable pour les répétitions. Dites-moi votre avis ? » *(6)*

« *Je pense aussi (d'après les textes) que les chœurs n'avaient pas de masques (ou n'étaient point dignes d'en porter). Répondez-moi sur ce point qui est important...*

Charles Garnier. »

« Pas de masques » ? On ne voit pas très bien sur quels textes l'architecte de l'Opéra basait ses affirmations. Quant au décor, c'est un théâtre antique bâti en pierre (évoquant le classique « palais à volonté ») qu'il souhaite, alors que ce mode de construction « en dur » ne fut adopté que dans la seconde moitié du IV[e] siècle. Rien de vraiment eschyléen dans tout cela.

Des documents recueillis par M. Jacques Heuzey (7) sur cette « reconstitution antique », il ressort qu'aux deux ailes de la scène étaient plantés des simili-périactes. L'un était peint « un rivage avec un temple et une flotte mouillée », sur l'autre, au paysage terrestre

(5) Ce qui fut fait, Léon Heuzey se trouvant sans doute d'accord sur ces divers points avec Charles Garnier.

(6) L'helléniste maintint sans doute son point de vue et Garnier se rangea à cet avis « diabolique ».

(7) Albert Darcel, *Chronique des Arts* et Charles Monselet, *Le Monde Illustré.*

« où l'on distinguait vaguement, se détachant sur un fond de montagne un autel circulaire devant une construction.

La fosse d'orchestre avait été recouverte, en contre-bas du plateau, d'un plancher formant proscenium réservé aux évolutions du chœur. Devant le trou du souffleur, et le masquant, s'élevait l'autel de Dionysos (au pied duquel se tenait le chef d'orchestre, assis face au public ayant à ses côtés les deux coryphées debout). (8)

Il semble, remarque M. Jacques Heuzey, qu'on se soit préoccupé de donner l'illusion du plein-air et qu'un effort ait été fait pour « reconstituer » aussi la lumière de l'Attique, en utilisant outre l'éclairage habituel, des sources lumineuses mobiles alimentées, soit par la lumière Drummond (gaz et hydrogène), soit par un courant électrique produit par d'immenses piles dans les dessous. (9)

Mais, revenons au masque. Henri de Bornier le déconseillait, « craignant une réaction d'hilarité ». Il avait vu juste. Paul Girard, dans un livre publié en 1895 (*L'expression des masques dans les tragédies d'Eschyle*) écrit à propos de la représentation de 1886 : « *Au moment où le roi des rois sur un char traîné par des captifs troyens, sortit de derrière le périacte de droite, il se trouva que son masque, trop lourd ou mal ajusté, inclinait légèrement vers l'épaule gauche. Rien ne peut donner une idée du contraste entre cette tête où tout, barbe, cheveux, coiffure, avaient été calculé pour inspirer l'admiration et le respect et cet air penché d'où résultait une apparence d'inopportune mélancolie. Ajoutez que les yeux, trop petits pour l'ensemble, s'accordaient mal avec l'aspect farouche du visage et que la fixité du regard en vrille et sans majesté, jointe à l'immobilité des traits, répandait sur le tout une vague bonhomie qui n'avait rien à faire avec le rôle. Un frisson d'irrévérence courut dans la salle, immédiatement suivi d'un retour d'attention sérieuse et sympathique quand le héros se mit à parler, surtout quand retentit la voix sonore de Clytemnestre...* »

Paul Girard note aussi « les éclats d'une bonne humeur intempestive durant la longue et silencieuse attente de Cassandre sur le char ». Il jugeait « insoutenable, pour un public moderne, l'expression douloureuse du masque pendant cette cène d'immobilité ». Francisque Sarcey, à ce propos, écrivit à Charles Garnier, son opposition très nette à l'emploi du masque qui n'est, affirme-t-il, justifiable que « devant des auditoires immenses dépourvus de lorgnettes ». Le masque n'était pour lui, homme du XIXe siècle, « qu'une caricature immobile du visage humain ». Mais, M. Jacques Heuzey, dans sa très intéressante communication, réserve son opinion, se bornant à constater que le masque « demeure un besoin permanent de l'art du théâtre » et « qu'il agrandit le champ d'observations et exalte certaines possibilités ». Il est « le signe d'une indéniable nécessité : réagir contre les empiètements d'un réalisme analytique qui avait fini par oblitérer

(8) En 1844, à l'Odéon, pour une représentation d'*Antigone*, rappelle Jacques Heuzey, la scène avait été exhaussée au moyen d'une estrade dressée en retrait. Cette *Antigone* (de P. Maurice et Vacquerie) reprenait la tradition des représentations de Berlin mises en scène par Tieck, musique de Mendelssohn, en 1839.

(9) Le premier essai d'un « rayon électrique » n'avait eu lieu qu'en 1849, pour le soleil levant du *Prophète* : Cf. Julien Lefèvre, *L'électricité au théâtre*, 1891 et Nancy Steward, *Henri de Bornier*, 1935.

les notions essentielles de l'expression dramatique ». Et il ajoute : « le tout est de ne pas l'employer à tout propos afin de lui rendre sa valeur ». (10)

Si l'emploi du masque donna à rire, c'est, dit-il, parce que ni le sculpteur, ni les acteurs n'avaient une expérience suffisante de l'art du jeu masqué.

Aussi bien, ajoute-t-il, l'habitude du masque suppose l'habitude du cothurne que le masque impose. Or, « à la répétition générale, Albert Lambert fit une chute fort douloureuse et, à la représentation publique, la majesté du roi de Mycènes se trouva un instant compromise, Agamemnon s'étant embarrassé les pieds dans les lisières de sa robe traînante ».

Chincholle (dans le *Figaro*) fut, avec Henri de Bornier, dans *Le Musée des Familles*, l'un des rares critiques à constater la puissance d'expression du masque.

Les costumes donnèrent lieu à des critiques souvent justes. Seul, celui de Cassandre, répondait à la pensée eschyléenne et à l'exactitude historique : manches longues et collantes, tunique bariolée d'ornements géométriques, destinés à indiquer l'origine étrangère de la captive d'Agamemnon.

Quant au style du jeu : « les protagonistes entraient avec des allures d'officiants », leur voix, sortant des masques tragiques avaient « des accents de mélopée, d'une réelle beauté parfois... Comme au théâtre grec, une flûte jouait des mélodies pendant les dialogues », les « chœurs répondant aux personnages du drame, comme les chantres à des prêtres officiants ». La musique de Charles de Sivry « était simple et de ton religieux : courtes mélodies, mélopées plutôt, données par des flûtes et des lyres ». L'auteur s'était inspiré à la fois des travaux de Bourgault-Ducoudray et des transcriptions de musique grecque (Première Pythique de Pindare et Hymne à Apollon, Calliope et Artémis) qui se trouvent au Conservatoire.

Dans une lettre à Francisque Sarcey, pour se disculper de ce que l'effort accompli dans des conditions si éloignées des conditions antiques avait eu d'obligatoirement imparfait, Charles Garnier exprime le vœu que cet essai « pourra peut-être encourager quelqu'un à reprendre dans son entier ces poèmes d'Eschyle, et lorsque le temps et l'argent permettront des études plus complètes, il pourra faire revivre dans son entier ce qui reste de ce passé si noble et si puissant ».

Le vœu de Charles Garnier s'est trouvé réalisé. Les étudiants de la Sorbonne ont ressuscité l'*Agamemnon* d'Eschyle dans son intégrité en se plaçant dans des conditions techniques aussi voisines que possible de celles qui étaient en usage dans la Grèce antique.

(10) M. Jacques Heuzey renvoie aux deux fascicules de la collection « Prospero » : *Du Masque*, par Léon Chancerel, Presses d'Ile-de-France, édit. et aux deux articles de Jacques Copeau : *Le poète au théâtre*, publiés dans la « Revue des Vivants », mai-juin 1930 et *Notice pour Les Fourberies de Scapin*, op. cit. p. 73.

EN MARGE DES EMISSIONS



Frontispice dessiné par Henri de Gissey, dessinateur ordinaire des Ballets du Roi, pour une Thèse Burlesque dédiée « al Gran Scaramuzza » (Paris, Musée de l'Opéra).

LA FARCE ET LES FARCEURS

Au cours de ces émissions ont été traités les sujets suivants :

Pour ce que rire est le propre de l'homme. — Coup de sonde en Orient. — Les Phlyaques. — Aristophane et la farce. — Des saturnales aux mimes. — Naissance de la farce en France. — La Farce du Garçon et de l'Aveugle. — Une représentation populaire au XVIe siècle en Bourgogne. — Quelques farces peu connues du XVe siècle. — La Farce de Maître Pathelin. — La condamnation de Bancquet. — Sujets et personnages de la farce médiévale. — La Renaissance et la farce. — L'influence italienne. — Ruzzante. — Les farceurs de l'Hôtel de Bourgogne. — Turlupinades. — Le Vicomte de Jodelet. — Molière, premier farceur de France. — De Mascarille III à Sganarelle IV. — De Sganarelle IV à Sganarelle VI et dernier. — Molière et les autres. — Scaramouche. — Mais enfin, qui était Scaramouche ? — Encore Scaramouche... — « L'illustre Monsieur Dominique ».

Ont participé à ces émissions : Mlles Marie-Hélène Dasté, Michèle Geyer, Marthe Herlin, Eléonore Hirt, Monique Mélinand.

MM. Edmond Beauchamp, Pierre Bertin, Pierre Blanchar, J. F. Calvé, Léon Chancerel, Henri Doublier, Michel Etcheverry, Fernand-René, Gilles, Louis Jouvet, Bernard Lajarrige.

En visite : MM. Ernout, professeur au Collège de France, Gustave Cohen, professeur honoraire à la Sorbonne, Lattès, assistant d'italien à la Sorbonne.

Quatre de ces émissions ont évoqué la troupe italienne qui partagea le Théâtre du Petit-Bourbon, puis celui du Palais-Royal, avec la troupe de Molière, avant de passer à l'Hôtel de Bourgogne en 1680. Au verso, reproduction d'une estampe (0 m. 89 de haut sur 0 m. 55 de large) tirée du rarissime *Almanach des Théâtres pour l'année 1689*, dont un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Municipale de la Ville de Paris.

Sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, surmontée de la devise de Santeul, on voit, au fond, la statue de l'Arlequin Domenico Biancolelli, mort le 16 août de la précédente année. Au pied de son tombeau, sa veuve (née Ursule Cortezzi, dite Eularia, retirée du théâtre depuis 1680), au milieu, Mezzetin (Angelo Costantini), recevant la casaque, la batte et le masque de Dominique, à qui il était appelé à l'honneur de succéder, des mains de Colombine (Catherine Biancolelli, fille de l'arlequin défunt) ; on voit aussi le Docteur (Ange Augustin Lolli), Isabelle (Françoise Biancolelli, autre fille de Dominique), Aurelio (Bartelomeo Ranieri), Pascariel (Joseph Tortoriti), Scaramouche (Tiberio Fiorilli), Pierrot (Giuseppe Geratone), Pantalon (Fréquet le père).

Au second plan, nous reconnaissons Polichinelle (Michel-Ange da Fracassano) et le Capitan (dit Spezzafer).

Les médaillons représentent quatre scènes du *Marchand Dupé* de Fatouville.



CEREMONIE DE LA TRANSMISSION DU MASQUE
SUR LA SCENE DE L'HOTEL DE BOURGOGNE
(Septembre 1688)

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

13 Janvier 1951

L'Assemblée Générale Annuelle de notre Société s'est tenue le 13 janvier dernier dans la Salle des Commissions de la Direction Générale des Arts et Lettres sous la Présidence de M. Jacques Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, assisté de Mlle Jeanne Laurent, sous-directeur des Spectacles et de la Musique.

Voici quelques passages de l'allocution de M. Jacques Jaujard :

« ...L'Assemblée Générale de la Société d'Histoire du Théâtre est à nos yeux, et je suis sûr d'exprimer ici le sentiment de mes collaborateurs des Arts et Lettres, un événement marquant. En d'autres termes nous attachons une grande importance à l'existence et aux activités de la Société d'Histoire du Théâtre ; et c'est pourquoi dès le premier jour, quand Louis Jouvet m'a dit sa volonté et celle d'un certain nombre de ses amis de rendre à cette Société son activité et de l'étendre et de l'intensifier, je me suis efforcé de répondre à cette amicale sollicitation et de donner à la Société d'Histoire du Théâtre, dans la mesure de nos moyens, l'aide qu'elle pouvait désirer. Si nous sommes heureux, aujourd'hui, d'avoir pu l'aider matériellement, d'avoir été en mesure de lui donner un siège social et d'avoir pu déterminer en sa faveur, à la suite de ses initiatives, d'autres interventions, il n'en est pas moins vrai que nous regrettons aussi que notre aide n'ait pas été plus grande. Nous avons été limités dans ce que nous souhaitions faire. Nous estimons que ce n'est pas assez.

Nous espérons que les efforts que nous poursuivrons nous permettront, dans l'avenir, de vous apporter une assistance encore plus large. Votre Société est en effet quelque chose d'unique. Il n'y a rien qui s'efforce de remplir à côté d'elle, une tâche d'une telle nature. C'est la seule qui représente dans notre pays une volonté cohérente de regroupement de tout ce que nous savons de l'histoire du théâtre, qui, à une connaissance approfondie du théâtre dans le passé, s'efforce de réunir sur le théâtre de notre temps tous les documents indispensables qui permettront à nos successeurs de ressaisir, sous une forme ordonnée et aussi complète que possible, les éléments matériels et spirituels de notre vie théâtrale. Ceci est, en effet, d'une importance capitale, quand on sait ce que notre théâtre a été et continue à être, ce qu'il représente pour les nations étrangères. Ce que vous faites, ce que vous rendez possible est d'une importance considérable.

Je nous souhaite de pouvoir le plus vite possible vous aider davantage... »

M. Jean Nepveu-Degas donne lecture du rapport moral.

EXTRAITS DU RAPPORT MORAL

La Revue dont la publication est au centre de notre activité a fait l'objet d'une attention et de soins particuliers. Tout d'abord nous nous sommes efforcés de rétablir la *périodicité* trimestrielle de sa parution, et sur ce point le résultat cherché à été obtenu puisque le quatrième numéro est sorti des presses le 31 décembre dernier.

Les quatre numéros de l'année représentent un total de *522 pages*.

La tenue matérielle en fut sensiblement améliorée, la substitution de papier couché au papier ordinaire permettant le développement des *illustrations*.

La *composition des sommaires*, a répondu à un double objectif. A côté de la partie documentaire — études sur des points particuliers d'Histoire du théâtre, publications d'archives, compte-rendu de livres, chronologie des spectacles, bibliographie, échos en marge des émissions et des entretiens — nous avons cherché à conférer à chaque livraison une unité en axant son contenu autour d'une grande figure ou d'un sujet général (Copeau, Dullin, Rotrou, Architecture théâtrale, Balzac).

C'est dans le sens d'un tel élargissement, d'une *conception plus synthétique et plus ordonnée* de nos sommaires — sans perdre pour autant de vue les *fins d'érudition* poursuivies au premier chef par notre Société — que notre Président Louis Jouvet souhaite voir s'orienter nos aspirations.

Un Comité de Rédaction (1) a d'ailleurs été constitué depuis le mois de Février dernier et s'est réuni très régulièrement. M. Léon Chancerel, qui préside ses travaux, a manifesté le vœu que les Membres de ce Comité soient ici remerciés pour le travail qu'ils ont fourni et pour l'assiduité dont ils ont fait preuve.

Le mouvement d'intérêt soulevé par la Revue, l'attraction qu'elle exerce sur tous ceux qui s'attachent à l'histoire et à la vie du théâtre se sont d'ailleurs manifestés par l'accroissement des lettres reçues (douze cents pour la seule année 1950 ayant appelé près de seize cents réponses) et des visiteurs de tous pays ayant pris un contact direct avec la Société.

Ainsi prend corps et s'inscrit dans les faits cette conception d'un CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION dont la réalisation doit être la plus convaincante justification de notre activité. Réalisation qui posait un certain nombre de problèmes.

Problème de *Local* qui se trouve actuellement résolu grâce à l'hospitalité de la Direction Générale des Arts et des Lettres. Problème également de *personnel*, donc de moyens financiers, auquel on peut espérer que l'avenir apportera également une solution progressive.

Après la Revue il faut parler de deux autres activités de la Société : LES ENTRETIENS et les EMISSIONS RADIOPHONIQUES.

Quatre Entretiens ont eu lieu de décembre 1949 à mai 1950 dans les locaux de la Sorbonne que M. le Recteur a bien voulu mettre à notre disposition.

Le premier a eu pour thème : *Le Théâtre et la Peinture* et a fait l'objet d'une causerie de Mlle Lejeaux.

Le second a introduit un débat autour de la *Vie de Molière* de *Grimarest* et a opposé en une joute aussi amicale qu'animée et souvent même passionnée, MM. Georges Mongrédien et Pierre Mélèse.

Le troisième s'institua autour du *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot et donna lieu à de vivantes interventions.

Le quatrième enfin fut réalisé avec le concours d'un groupe d'anciens prisonniers qui mirent tout leur cœur à faire revivre devant nous le *Théâtre en Captivité* et sûrent tirer les leçons de leur étonnante expérience, qui semble bien devoir constituer un chapitre important de l'histoire du théâtre contemporain.

Dès le 27 janvier prochain, *une nouvelle série d'entretiens* sera inaugurée, à la Sorbonne, sur le thème général de la *mise en scène des classiques*, de la tragédie antique à la comédie, en passant par le théâtre elizabéthain et la tragédie du XVII[e]

---

(1) Mmes Horn-Monval, Hélène Leclerc. MM. Léon Chancerel, G. Jamati, P. Mélèse, L. Moussinac, J. Nepveu-Degas, Ph. Van Tieghem.

Siècle Français. Le concours d'éminents spécialistes de ces différents genres dramatiques, ainsi que de metteurs en scène et d'interprètes s'y étant particulièrement intéressés a d'ores et déjà été obtenu.

LES EMISSIONS RADIOPHONIQUES. Commencées en octobre 1949, elles se sont poursuivies sans relâche, au rythme d'une par semaine. Trente deux furent consacrées à *Molière*, dix au *Mélodrame*, deux à la *Féerie*. Sur la trentaine d'émissions prévues autour de la *Farce et des Farceurs*, treize ont déjà été diffusées à ce jour.

On jugera par cette seule et trop sèche énumération de l'effort qui a été fourni. Rappelons que les textes de ces émissions ont tous été composés par M. Léon Chancerel. Il avait été, au début, aidé dans sa tâche par M. René Thomas.

Vous connaissez tous les quatre personnages qui se renvoient la réplique : le Comédien, la Comédienne, l'Amateur et Sébastien, le Secrétaire.

Vous savez aussi que notre Président a accepté de mettre son prestige personnel au service de l'entreprise. Jean-Louis Barrault, André Brunot et Henri Rollan le suppléèrent tour à tour lorsque ses obligations le tinrent éloigné de Paris. La Comédienne ce fut Dominique Blanchar, Simone Valère, Yvette Etiévant, Monique Mélinand. L'Amateur était Pierre Bertin sauf pour la série sur le mélodrame où l'Académie et le Barreau nous déléguèrent Maître Maurice Garçon.

Il est superflu de souligner l'importance de ces émissions tant du point de vue du rayonnement qu'elles assurent à notre association — que de lettres en témoignent ! — que des ressources financières qu'elles lui apportent. Du moins convient-il d'adresser des remerciements particuliers à tous ceux des interprètes — au premier rang desquels le plus illustre — qu'ils fassent partie de l'état major des émissions ou de leurs illustrations dramatiques qui tinrent à abandonner à la Société, avec un désintéressement vraiment exemplaire, tout ou partie de leurs cachets.



Il faut parler encore de deux secteurs de notre activité, qui sont d'ailleurs solidaires et autour desquels s'ordonnent les préoccupations les plus chères de la plupart d'entre nous.

LES EXPOSITIONS d'abord : nous aurions souhaité en organiser en cours d'année ; ce projet n'a pu encore être mené à bien. Nous touchons ici de nouveau à une question de personnel et de crédits et aussi de local.

Et ceci nous amène à évoquer une ambition plus vaste encore : celle d'un MUSÉE DU THÉATRE, projet inscrit dès 1948 à notre programme.

Idée qui se rattache sur le plan de l'iconographie — essentiel dès l'instant qu'il s'agit des arts du spectacle — à la conception d'un centre de documentation dont nous soulignions tout à l'heure l'importance et la nécessité.

Le Comité Directeur serait heureux que l'Assemblée adoptât un vœu en ce sens, appuyant dès maintenant toutes démarches qui seront entreprises auprès des autorités compétentes, tout contact qui sera pris en vue d'étudier la réalisation d'une telle installation : *travail de prospection* d'abord qui pourrait être orienté dès maintenant vers la recherche d'un local permettant le répertoriage et le regroupement d'un fonds, l'organisation d'expositions qui constitueraient une première ébauche de ce musée (2).

C'est sur ce vœu que nous concluerons cet exposé, sur ce vœu et sur un autre vœu parallèle : celui de voir tous les membres de notre Association prendre une part toujours plus grande à la vie de la Société, la faire bénéficier de leurs suggestions, de leurs critiques, des communications de leurs travaux personnels, mettre en un mot, à la disposition de la Revue, dans le domaine de la documentation, de la bibliographie, toutes informations susceptibles d'alimenter, de relancer, de redresser s'il le faut, les efforts des Comités de Direction et de Rédaction.

M. Georges Larché donne lecture du rapport financier. L'Assemblée approuve à l'unanimité les rapports moraux et financiers.

M. Jacques Jaujard fait ensuite procéder aux élections. M. J.-G. Prod'homme ayant pour raison de santé demandé à se retirer du comité directeur est nommé vice-président honoraire. A la suite des démissions de Mlle Akakia-Viala, MM. R. Lebègue et André Meyer,

(2) Après une intervention de M. le Directeur Général des Arts et Lettres ce vœu fut adopté à l'unanimité. Des démarches ont été faites dans ce sens auprès de l'Administration Centrale.

quatre sièges sont vacants. D'autre part le Comité Directeur a décidé de porter de vingt et un à trente le nombre de ses membres.

M. G. Jamati présente les candidats qui sont élus à l'unanimité.

L'Assemblée a en outre mandaté le Comité Directeur pour constituer un Comité d'Honneur composé des représentants des ministères et organismes officiels ou privés et aussi de quelques personnalités des sciences historiques, des arts, des lettres et du théâtre, ayant honoré notre Société de leur précieuse et agissante sympathie.

La composition de ce Comité sera publiée dans notre prochain numéro.



COMITE DIRECTEUR POUR 1951

Président : Louis Jouvet.

Vice-Présidents : Léon Chancerel,
Raymond Cogniat,
Gustave Cohen.

Secrétaires : Jean Nepveu-Degas,
Rose-Marie Moudouès.

Archiviste : Mme Madeleine Horn-Monval.

Archiviste adjoint : André Veinstein.

Trésorier : Gustave Fréjaville.

Trésorier adjoint : Georges Larché.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Gaston Baty, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, Georges Jamati, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Pierre Sonrel, Philippe Van Tieghem, André Villiers.

Nous prions ceux de nos membres qui n'ont pas encore versé leur cotisation pour l'exercice 1951 de bien vouloir nous l'adresser sans retard.

Le N° II de la Revue ne sera servi qu'aux membres régulièrement inscrits.

Pour le taux et le mode d'envoi des

COTISATIONS

Voir page 4 de la couverture.

LIVRES ET REVUES

Architecture et Dramaturgie. Paris, Bibliothèque d'Esthétique, Flammarion 1950, 188 pages.

La Revue d'Histoire du Théâtre a signalé en leur temps les entretiens qui réunirent, à diverses reprises dans une salle de la Sorbonne, des metteurs en scène, des comédiens, des écrivains, des architectes, des esthéticiens et des sociologues, appelés à confronter leurs vues par le Centre d'Etudes philosophiques et techniques du théâtre qu'a créé et qu'anime M. André Villiers.

M. André Veinstein ayant accueilli le compte rendu du premier entretien dans la Bibliothèque d'Esthétique de la Librairie Flammarion, celui-ci vient de paraître sous la forme d'un ouvrage collectif où se confrontent les vues sur *Architecture et Dramaturgie* de MM. André Barsacq, Raymond Bayer, André Boll, Le Corbusier, Pierre Sonrel, Etienne Souriau, sans parler de M. André Villiers qui présente les débats et de notre Président Louis Jouvet dont les notes sur l'édifice dramatique constituent une magnifique préface (1).

J'en extrais cette triple définition qui caractérise trois aspects essentiels du théâtre occidental :
« 1 — Gréco-Romain — Courbe audito-visuelle parfaite circulaire
« de deux champs différents.
« 2 — Elizabéthain — Champs dramatiques unifiés par la perfec-
« tion du jeu.
« 3 — Italien — Dissociation du champ dramatique et de la salle
« pour la magie d'une vision. »

Tour à tour sont posés et discutés les problèmes de l'émotion tragique dans ses rapports avec l'architecture scénique, de la concentration du théâtre dans un espace bien clos ou de sa dispersion sans rien pour le limiter, de la scène à l'italienne, de la construction d'une salle de spectacle, et du plateau nu susceptible d'être proposé à un « théâtre spontané ». Mais pour appuyer cette confrontation constante de la théorie avec la pratique, un rappel d'histoire était nécessaire : l'exemple de Jacques Copeau interprétant en plein air, dans un cloître italien *Le Miracle de Sainte Olive*, sur la place de la Seigneurie à Florence, *Savonarole*, dans la cour de l'hospice de Beaune *Le Miracle du Pain Doré*, montre toutes les ressources des tréteaux plantés au milieu d'un espace dégagé. On ne saurait trop se féliciter d'achever la lecture de cette étude élaborée en commun sur l'évocation de ces trois belles réussites et de la leçon qu'elles apportent.

Georges JAMATI.

---

(1) Ont également pris part aux débats : Mmes et MM. Aguettant-Blanc, Paul Arnold, Autant Lara, Paquita Claude, Etienne Decroux, René Fauchois, Pierre Frank, Adrienne Groska, Henri Gouhier, Georges Jamati, Charles Lalo, Hélène Leclerc, Robert Manuel, Jean Mercure, Pierre de Montant, Nouno Nicas, René Thomas, Jean Vilar.

Etienne SOURIAU. **Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques.** Paris, Bibliothèque d'Esthétique, Flammarion 1950, 282 p.

Le livre que M. Etienne Souriau consacre aux *Deux cent mille situations dramatiques* est l'ouvrage d'un esthéticien soucieux de saisir les caractères essentiels de chaque art à travers sa technique. Il aime le théâtre, il le fréquente, il le connaît dans ses manifestations les plus diverses. S'il affirme que les situations dramatiques sont environ six mille fois plus nombreuses que ne l'avait imaginé Georges Polti (1), à la suite de Goethe, ce n'est, de sa part, ni boutade, ni paradoxe. Il n'avance rien qui ne repose sur une documentation précise et ne résulte d'une argumentation serrée.

Il envisage, en effet, les forces ou fonctions qui s'affrontent sur la scène, puis il montre la façon dont elles réagissent les unes sur les autres et dégage ainsi les facteurs essentiels du dynamisme dramatique. Celui-cì n'est, d'ailleurs, que le reflet du jeu de forces qui, dans la vie réelle, détermine nos actions et réactions si bien que les analyses qui font la richesse de ces pages fertiles en aperçus nouveaux, dépassent le cadre de l'esthétique. Elles intéressent tous les philosophes en même temps qu'elles méritent de retenir l'attention des historiens du théâtre. Deux cents pièces environ sont ainsi évoquées et parfois étudiées quant à la structure de leur donnée, quant à la manière dont les situations sont posées, développées, combinées. C'est dire que le livre de M. Etienne Souriau, tout en se présentant comme un examen objectif et presque mathématique des différents aspects de l'action qui commande l'émotion du théâtre, ne tombe jamais ni dans l'abstraction ni dans le préconçu. Les exemples qui l'illustrent le ramènent sans cesse au concret et au vivant.

Georges JAMATI.

---

(1) Georges Polti, les Trente-six situations dramatiques, Paris, Mercure de France 1912.

W. BEARE. **The Roman Stage.** X, 292 pages, in-8° ; London, Methuen and C°, Ltd., 1950.

Il pourrait sembler que tout ait été dit sur le théâtre latin ; M. W. Beare a réussi pourtant à écrire sur le sujet un ouvrage personnel, qui souvent éclaire d'un jour nouveau notre connaissance de l'art dramatique à Rome aux temps de la république. Notre conception du théâtre latin est faussée par l'état même dans lequel nous sont parvenus les textes. Le hasard a voulu que, grâce à la conservation des comédies de Plaute et de Térence, les historiens et les critiques aient attaché une importance prépondérante à ce genre de spectacle, négligeant ou sous-estimant les autres genres, la tragédie ou le drame, le mime, le mimodrame. M. Beare, par une étude attentive des maigres fragments qui nous restent, les a en quelque sorte réhabilités ; il a montré quelle place importante ces œuvres ont tenue sur la scène.

Un autre mérite de ce livre est de mettre en lumière le caractère romain de ces œuvres qu'on est trop tenté de considérer uniquement comme des traductions plus ou moins libres de modèles grecs. Il a marqué notamment l'influence de la rhétorique, et des procédés de style purement latins dans l'écriture des dramaturges romains : ainsi, à propos de l'*Hector* de Naevius, il note « Homer gives us a human being, Naevius' line suggests a formal, pendantic kind of hers, a Roman consul, very conscious of his robes of office... In trying to achieve dignity, the Roman writers of tragedy sacrifice simplicity ». (p. 25-26) ; et plus loin « Rhetoric is more than a trick of style : it is an attitude to life » (p. 67). A propos de Plaute et Térence, il compare leur façon de concevoir et de traiter les caractères et les rôles de femmes ; et il montre l'influence que la société polie qui protégeait Térence a pu jouer dans la matière (p. 25-26). Ecrit avec clarté, sans pédantesque appareil d'érudition, le livre de M. Beare instruit et fait réfléchir ; il mérite de figurer dans la bibliothèque de tout homme de théâtre. Ajoutons qu'il est sobrement, mais fort bien illustré.

A. ERNOUT.

Jacques SCHERER. **La Dramaturgie classique en France.** Librairie Nizet, édit. in-8°, 448 pages.

Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, l'ouvrage comble une lacune de l'histoire du Théâtre. On a tout dit, ou du moins on ne cesse de dire plus, et, sans doute, mieux, sur la littérature dramatique de notre XVIIe siècle. Mais historiens et commentateurs restaient dans un vague prudent sur tout ce qui concernait la technique dramatique. Sans doute de nombreux travaux avaient résolu des problèmes particuliers, mais l'évolution de la technique dramatique au cours du siècle, de 1600 à 1670, restait fort confuse ; les principes de cette technique, fort mystérieux. Désormais, on saisit l'évolution, et les principes apparaissent en pleine lumière.

Une impression, d'abord, s'impose à la lecture de cette *Dramaturgie* ; elle corrobore celle que suscite l'examen de la formation de la doctrine littéraire de nos classiques : l'équilibre parfait de la tragédie cornélienne ou racinienne, de la comédie de Molière, est le fruit d'un très long travail de réflexion qui a visé à ajuster souplement les nécessités matérielles du théâtre, l'idéologie propre à l'auteur, le goût général d'une époque, une tradition littéraire et un système de lois esthétiques propres à un genre. En 1670, ce travail est accompli, qui avait commencé vers 1600.

M. Schérer reconnaît dans la période qu'il étudie, et qui se place entre ces deux dates, trois sous-périodes : archaïque, de 1600 à 1625 ; préclassique, de 1624 à 1648 ; classique proprement dite, à partir de 1652, date de la fin de la Fronde : cette évolution aboutira, vers 1670 à une stabilité, encore vivante alors, mais qui, au bout de peu de temps, se sclérosera dans un pseudo-classicisme, dont les esprit les plus audacieux du siècle suivant tenteront de se dégager.

Le mouvement général de cette évolution consiste en un effort continu vers l'ordre, la régularité, la systématisation, la simplicité des

moyens. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la dramaturgie d'un Hardy, au début du siècle, est beaucoup plus littéraire, et, partant, moins proprement dramatique que celle d'un Corneille ou d'un Racine. C'est donc à une prise de conscience progressive des nécessités et des vertus du genre dramatique qu'on assiste au cours de ces soixante-dix ans. Les auteurs, au fur et à mesure qu'ils semblent s'éloigner de la réalité quotidienne du théâtre, serrent, en fait, de plus près les principes essentiels de la scène. On découvre peu à peu l'unification de l'action, la hiérarchie des péripéties, la concentration de l'action dans le temps et le lieu, le découpage des scènes et la liaison des scènes entre elles, l'élimination du lyrisme et de la rhétorique ; et quand enfin, vers 1655, la technique a achevé d'élaborer sa doctrine, le goût viendra polir tout le mécanisme en accentuant la vraisemblance, en imposant les bienséances les plus délicates, en reportant sur la pièce à machines la passion du public pour le spectacle.

Les grands artisans de ce lent progrès sont Scudéry, Mairet, d'Aubignac, Corneille, Scarron, Molière. M. Schérer détruit en passant la légende d'un Corneille génie impétueux étouffé par les règles ; nul ne s'est appliqué avec plus de pénétration, au contraire, à l'étude des lois du genre dramatique. Molière se trouve pris sous un éclairage tout nouveau : l'homme de métier apparaît, le technicien qui a su forger, au service de son génie, l'outil le plus efficace.

Quant aux fameuses règles, à quoi la simplification scolaire réduit la technique de la tragédie, « leur utilité pratique... est souvent contestable... Elles sont surfaites ». Par contre, que de procédés, que de choses dans le texte, s'expliquent par la considération du « matériel théâtral » : interprètes, attitude du public, disposition des salles, nécessités de la mise en scène ! « A la fois populaire et rigoureux », l'art dramatique classique doit sa perfection à l'équilibre peu à peu conquis entre cette rigueur et le goût du public, entre l'apport des théoriciens et les tendances de ce public.

Le prestige de notre littérature dramatique classique dans tous les pays du monde, l'Orient excepté, tint plus à la perfection de cette dramaturgie qu'au génie propre des auteurs, inimitables en fait. Et ce prestige durera jusqu'à ce que Gozzi ou Pirandello soient venus proposer une technique nouvelle.

J'espère avoir montré, dans ces quelques lignes, l'apport considérable de M. Scherer à l'histoire du théâtre. Son ouvrage va au centre du problème que pose l'œuvre dramatique ; il les résout d'une manière exhaussive, et, par sa précision, par son érudition, l'auteur ouvre la voie à d'autres savants. Il vérifie une idée qui m'est chère : c'est par l'étude des techniques que l'histoire de l'art pourra progresser.

Ph. VAN TIEGHEM.

Albert-Paul ALLIES, **Une ville d'Etats Pézenas aux XVIe et XVIIe siècles, Molière à Pézenas.** Deuxième édition, in-4°, 380 p. Edit. des Arceaux, 1951.

Edité en 1905, l'ouvrage d'A. P. Alliès (1) connu de tous les « molièristes » était à peu près introuvable. Il faut se réjouir de sa réimpression, augmentée d'une étude de M. Oudot de Dainville, archiviste de l'Hérault, concernant les quittances, signées de Molière et datées de Pézenas, découvertes en 1873 et en 1885 par Louis Lacour de la Pijardière et aujourd'hui conservées aux archives départementales (2).

En 1908, Jules Claretie, membre de l'Académie et Administrateur Général de la Comédie Française écrivait à l'auteur, lors de la première édition de cette abondante monographie : « Je vous remercie de m'avoir fait bien apprécier et goûter votre Pézenas avant le public qui classera demain « Une ville d'Etats » parmi les ouvrages de bibliothèque, ceux qui enseignent à la fois et qui charment ».

C'est à M. Pierre Aimé Touchard, administrateur actuel de la Comédie Française, qu'est aujourd'hui transmis l'honneur de la Préface : « Pézenas, écrit-il, est une ville chère au cœur des molièristes, lui rendre hommage, pour eux, c'est un peu s'attendrir devant une des pages les plus émouvantes d'un album de famille ». Je crois que c'est dans cet esprit qu'il faut lire ce livre et regarder les nombreuses illustrations qui en sont l'un des plus émouvants attraits. Certes l'on souhaiterait parfois plus de rigueur historique et critique, plus de précision dans l'exposé des faits relatifs au séjour de Molière à la Grange des Prés (3). Aussi bien, ce serait alors un autre livre et cela ne retire rien du grand intérêt que présente cette luxueuse réédition due à l'initiative et à la piété du Comité des « Amis de Pézenas » et du Général Montagne, son actif Président.

A ceux qui ne connaîtraient point Pézenas, il donnera le désir d'y aller chercher l'ombre de Molière. A ceux qui le connaissent, il donne le désir d'y retourner et d'y séjourner car ce n'est pas en une rapide visite qu'on en peut saisir le charme délicat.

Pézenas ne se donne pas facilement. Il faut la mériter.

Léon CHANCEREL.

---

(1) Né le 14 décembre 1868, mort à Pézenas, le 8 août 1897, A.-P. Alliès, secrétaire général du Comité Molière de 1893 à 1897 a donné toutes ses forces à la Renaissance de Pézenas dont il fut l'historiographe passionné.

(2) M. Oudot de Dainville, après un examen minutieux, conclut à l'authenticité de ces pièces dont on sait à quel point, elles furent discutées.

(3) On regrette par exemple, que les éditeurs n'aient pas publié le plan de la demeure du Prince de Conti retrouvé par Mme Bellaud Dessales, à Montpellier, dans les minutes notariales.

René LALOU. **Le Théâtre en France depuis 1900** (Collection « Que sais-je ? », n° 461 ; Presses Universitaires de France, 1951).

Dans cette excellente collection où il donna notamment, un précieux panorama du *Roman Français depuis 1900,* M. René Lalou trace la synthèse d'un demi-siècle de vie et d'évolution théâtrales. Il domine d'assez haut sa matière pour éviter tous les écueils suscités par la formule (d'autre part si utile et si efficace) de la condensation d'un vaste sujet dans les 128 pages traditionnelles de ces volumes : nulle omission fâcheuse, c'est-à-dire susceptible de fausser l'équilibre de l'édifice ; nul arbitraire dans la classification et les généralisations. Toutes les perspectives demeurent habilement ménagées, qu'il s'agisse des initiateurs, des maîtres, des chefs de file, ou bien des personnalités les plus diverses et les plus contrastées.

Après le rappel des points de départ que furent le Théâtre Libre et le Théâtre d'Art de Paul Fort, mué en Œuvre, René Lalou expose les divers courants de la « belle époque » pour aboutir à la « *remise en question* » posée par Copeau. Après l'intermède 1914-1918, qui ne diminue pas « *La valeur de cette remise en question, d'un Théâtre de convention* » vient le bilan des « *assurances et inquiétudes d'une entre deux guerres* ». Puis nouvel interlude tragique où Montherlant, Sartre et Camus vinrent rejoindre Anouilh, suivi de l'exposé très objectif du théâtre d'après la libération dont la vitalité, servie par tant de jeunes forces, contrebalance les lourdes charges matérielles.

Au passage, on est heureux de saluer l'hommage rendu à Lugné-Poë, le plus grand et le plus hardi de tous les découvreurs et trop souvent méconnu au profit des animateurs doctrinaires, de mesurer une admirable pénétration de l'art claudélien, condensé en de cursives et profondes formules ; de voir justice strictement rendue à François de Curel que les nouvelles générations (et même de moins neuves...) ont coutume d'oublier sans vouloir apprécier sa position en son temps ; de voir demandé que l'on « plaide en seconde instance » le procès d'Alfred Savoir ; de trouver, exactement situés, des noms à l'ordinaire négligés comme Albert Guinon, qui s'inscrivit dans la lignée de Becque, Edouard Dujardin, combattant du symbolisme ou Edmond Fleg, à l'art si réfléchi et si probe.

Au surplus, le tableau didactique reste sans cesse éclairé d'un humour sous-jacent qui est encore une subtile forme de critique et d'histoire. Ainsi cette définition de Cocteau : « *Protée merveilleusement attentif à deviner la mode du lendemain* », ou ce commentaire sur Hervieu « *une extraordinaire application dans l'art de mal écrire* ». A propos d'un auteur de pièces historiques sont énumérés les personnages qui « *passaient tour à tour en son redoutable laminoir* ». Et ceci encore, sur un dramaturge dont les pièces ont « *l'immortalité d'une saison théâtrale* » : « *Injections de nietzschéisme délavé pour personnes pâles* ».

Ce livre où l'on se divertit en s'instruisant ou en revivant ses souvenirs de plusieurs lustres de théâtre restera un guide, un aide-mémoire et un manuel des plus précieux pour quiconque est mêlé à la vie théâtrale et pour les historiens appelés à travailler sur ce demi-siècle.

Paul BLANCHART.

Maurice KURTZ. **Jacques Copeau, Biographie d'un Théâtre,** traduit de l'américain par Claude CEZAN avec une lettre de préface de Jacques COPEAU, in-8°, 272 pages (en appendice, répertoire dramaturges et acteurs, écrits de Jacques Copeau, Bibliographie). Edit. Nagel, Paris, 1951.

Le volume que M. Maurice Kurtz vient de consacrer à Jacques Copeau et, à travers lui, à l'histoire du Vieux Colombier, est important, dans la mesure où il représente le premier effort de regroupement de toute une somme d'informations et de témoignages concernant un chapitre essentiel de la vie de notre théâtre au cours de ces cinquante dernières années. On doit être reconnaissant à M. Kurtz, ainsi qu'à Mme Claude Cézan, excellente traductrice de son œuvre en langue française, de nous offrir, avec cette étude de plus de deux cents pages — auxquelles s'ajoutent une cinquantaine de feuillets annexes (répertoire des acteurs, des auteurs, liste des écrits de Copeau, bibliographie, notes diverses) — un instrument de travail désormais indispensable, établi avec une conscience et un sérieux exemplaires.

Par ailleurs, le recul qu'imposait au narrateur le fait que, jeune encore et d'origine américaine, il n'a pu être directement témoin des événements qu'il évoque, nous explique les perspectives de son livre.

Ce qui nous a semblé le plus intéressant, le plus personnel, dans ce panorama, ce sont les vues d'ensemble qui rattachent l'expérience de Copeau à celles qui l'ont précédée — Antoine, Lugné Poë, Jacques Rouché — et aux entreprises nées de son enseignement et de son exemple, tant en France même qu'à l'étranger. Car l'une des originalités de la prise de position de M. Kurtz, c'est précisément de ne pas s'être limité à l'apport de Copeau à l'intérieur de nos frontières, mais d'avoir cherché à situer son message sur un plan beaucoup plus large, et en fonction du rayonnement international de notre culture.

M. Kurtz met justement l'accent sur quelques aspects essentiels. Il éclaire en particulier le rôle déterminant de Copeau dans cette réconciliation de la littérature avec le théâtre que l'on n'osait plus guère espérer lors de son avènement, tant le divorce semblait profond, et auquel nous devons un tel enrichissement et une élévation si décisive de notre répertoire dramatique.

Le retour à l'étude des grandes œuvres classiques, parallèlement à cet appel lancé par Copeau aux écrivains de son temps, a, lui aussi, été à la source de tout un renouvellement : tant dans le domaine de la mise en scène et de l'interprétation que dans celui de l'inspiration même des auteurs gagnés à la scène par la qualité des spectacles qui leur étaient ainsi proposés.

M. Kurtz insiste également, en réponse à certaines critiques qui lui furent adressées, sur l'éclectisme de Copeau, sur la souplesse de ses conceptions d'animateur, prêt à se plier aux genres les plus divers, se défendant contre tout esprit de clan, contre toute emprise du snobisme et réservant ses rigueurs à faire triompher autour de lui un certain nombre de principes sur lesquels il était résolu à ne pas transiger : moralité de l'entreprise, refus de toute commercialisation, humilité dans le travail, homogénéité dans la réalisation.

Tout cet aspect réfléchi et volontaire de l'aventure est très exactement situé. On sent que M. Kurtz en a reconstitué très fidèlement les données ; c'est par contre dans l'évocation des spectacles qui sont

venus illustrer ces conceptions que font souvent défaut à l'auteur cette chaleur de ton, cette vivacité dans les descriptions que seuls des souvenirs de première main, attachés à une expérience directe, auraient pu nous permettre d'attendre de lui. C'est toute la question de l'histoire de l'interprétation et de la mise en scène qui est ici en cause. On sait assez combien sont rares les critiques et les chroniqueurs qui savent retenir dans leurs écrits un peu de cette vie fugitive qui confère à l'art du théâtre à la fois son prix le plus rare et sa vertu la plus précaire.

Un autre problème se posait : celui de la psychologie de cet homme secret, attaché à sa solitude (Gide, dans son *Journal* est revenu à plusieurs reprises sur ce trait de caractère) au point que certaines de ses décisions, de ses attitudes sont demeurées entourées de mystère et laissent subsister, aujourd'hui encore, toute une marge d'incertitude.

M. Kurtz n'a pas voulu escamoter cet aspect humain du problème; il a apporté, dans son commentaire, une grande discrétion, et la plus affectueuse déférence. Les rapports personnels qu'il a entretenus avec Copeau à la fin de la vie de celui-ci donnent en outre une valeur indiscutable à certaines de ses interprétations. On peut cependant se demander si celles-ci ne sont pas un peu prématurées; s'il ne conviendra pas d'attendre, pour préciser bien des nuances, que tous les témoignages des contemporains de Copeau se soient produits à leur tour, et, rapprochés les uns des autres, achèvent de circonscrire et de définir les lignes de cet étonnant destin.

Tel qu'il s'offre à nous, cet ouvrage aura eu en tout cas le grand mérite de marquer un point de départ, de dessiner une base en vue des recherches à venir, de dégager des voies d'accès et des lieux de rencontre; et on peut penser qu'une de ses meilleures justifications serait précisément de provoquer ces éclairages complémentaires (1) et ces recoupements qui nous rapprocheront progressivement de la sereine objectivité de l'histoire.

Jean NEPVEU-DEGAS

---

(1) Une importante étude sur Jacques Copeau est actuellement en cours de préparation en France. Elle aura pour auteur un jeune écrivain particulièrement au fait des choses du théâtre, M. Georges Lerminier ; elle comportera une abondante documentation iconographique et une large part d'anthologie.

Signalons aussi la thèse de doctorat que prépare Mme Françoise Bresinham : « *L'esprit du Vieux Colombier* ».

MOLIERE. **Les Fourberies de Scapin,** mise en scène et commentaires de Jacques COPEAU, préface de Louis JOUVET, collection « Mises en scène », publiée sous la direction de P. A. Touchard, in-12°, 164 pages, croquis de Jean Dulac, photos et plans. Editions du Seuil, Paris, 1951.

Ces notes, Jacques Copeau les avait écrites *pour lui-même*, pour *préparer* son travail avec les acteurs. Elles n'étaient pas destinées à l'impression.

Louis Jouvet, à qui revenait tout naturellement le redoutable honneur de les présenter au public, a su en dégager l'intérêt : il nous rend Jacques Copeau, tel que nous l'avons connu, admiré, redouté, servi et aimé, tel qu'à son insu, il se décrivait lui-même dans le portrait qu'il a tracé de Molière : à l'avant-scène, faisant répéter ses acteurs, s'efforçant de leur incorporer, le sens, l'intonation et les mouvements d'une scène (1).

Mais d'abord, demande Louis Jouvet, que faut-il entendre par cette expression commode : « Mise en scène », qu'un usage immodéré (et parfois abusif) risque de détourner de son sens ? C'est, répond-il, « *l'art d'accommoder les contingences.* » Réponse modeste et profonde, sous ses allures de boutade. Réponse d'un maître-ouvrier qui a beaucoup réfléchi sur un métier pratiqué pendant plus de trente-cinq années de consciencieux et passionné labeur. Cet art, ajoute Louis Jouvet, échappe à toute règle; il consiste à « *découvrir dans la vérité humaine d'une œuvre dramatique sa vérité théâtrale provisoire, pour l'approprier à la sensibilité d'une époque ou d'un moment... Etre* Metteur en Scène, *ce n'est pas une profession, c'est un état... On est metteur en scène, comme on est amoureux...* »

Copeau, je crois, eut aimé lire ces lignes, sous la plume de celui qui fut régisseur du Vieux-Colombier. Il y eut reconnu l'un des siens, — et l'un des plus *authentiques* (2).

Pour rendre plus explicites ces « notes » de Jacques Copeau Louis Jouvet y a joint les notes personnelles qu'il avait prises, lui, pendant les conférences sur l'art dramatique que « Le Patron » fit au printemps 1921 et au cours desquelles il a parlé des *Fourberies de Scapin*; il y a joint aussi une notice sur « le tréteau » insérée dans le programme, lors de la reprise, en 1920, (3) et trois « extraits de presse » (signés : Lucien Dubech, André Suarès, Antoine.) qui traduisent bien l'atmosphère théâtrale d'alors et les réactions de la critique devant ce qu'on nommait déjà « L'esprit du Vieux-Colombier. »

Des croquis de Jean Dulac, pris au cours des représentations, aident à l'évocation. Bien que poussés à la caricature, ils fixent parfois avec bonheur des images éminemment fugitives dont quelques-uns d'entre nous gardent le plus charmant et le plus tendre souvenir (4). Je n'en dirai pas autant du « montage » de la couverture.

Photos et plans (ces derniers relevés par Lucien Aguettant) complètent cette publication ; ce sont là des documents qui, après trente ans, restent encore riches d'enseignements pour quiconque est tourmenté par quelques-uns des problèmes essentiels de la création dramatique, dont, en un certain moment, dans de certaines circonstances, Copeau et ses compagnons proposèrent des solutions d'une évidente et géniale « authenticité ».

Léon CHANCEREL.

---

(1) Notice pour l'*Impromptu de Versailles* dans son édition des *Œuvres* de Molière, publiée par *La Cité des Livres*, en 1926.

(2) « *Authentique* », c'était là une des expressions familières à Jacques Copeau; c'est cela, *l'authenticité*, qu'il appréciait par dessus tout chez ses compagnons de chantier; c'est le sens de *l'authenticité* qu'il s'efforçait de développer chez ses élèves.

(3) Première représentation, New-York, Garrick Theatre, 1917.

(4) Suzanne Bing, Yacinthe; Jane Lory, Zerbinette; Copeau, Scapin; Romain Bouquet, Argante; Jouvet, Géronte; Vitray, Carle; André Bacqué, Sylvestre; Marcel Herrand, Octave; Robert Allard, Léandre. Les costumes étaient de Jean-Louis Gampert.

Jean VALMY-BAISSE. **D'un palier de la Comédie Française,** Paris, Hachette, 1950, in-12°, 256 pages.

Jean Valmy-Baisse, secrétaire général de la Comédie-Française, de 1927 à 1937, relate, presque au jour le jour, « la petite histoire » de l'*Illustre Maison* pendant cette période.

Le titre du livre correspond à ce que l'on y peut trouver : « l'atmosphère » d'un palier où le cabinet du Secrétaire Général voisine avec celui de M. l'Administrateur, de M. Emile Fabre à Edouard Bourdet, un palier où chacun des habitants d'un « Etage » passe ou stationne...

Bien des ombres, grandes et moindres, durables ou éphémères circulent, prises sur le vif, beaucoup de « potins », quelques « scandales » qui, avec le recul, ne sauraient plus nous passionner, mêlés à des témoignages d'un intérêt réel, font de ces *Souvenirs* un livre qu'aimeront posséder les survivants de cette déjà lointaine époque ; il ne sera pas inutile aux futurs historiographes de la Société des Comédiens Français pendant « l'entre deux guerres ».

SEBASTIEN.

Silvio D'AMICO. **Storia del Teatro Drammatico,** 4 vol. in-8° 1.700 pages, 376 illustrations dans le texte, dont 16 en couleurs. Préface de Renato SIMONI, Garzanti éditore, Milano, 1950.

On ne saurait trop louer et offrir en exemple l'activité de l'éditeur Garzanti (1). La réédition, revue, corrigée et augmentée de l'œuvre maîtresse de Silvio d'Amico sera saluée comme un événement par tous ceux que passionnent et l'histoire et la vie du théâtre. Certes, c'est une entreprise hardie et qui soulève avec raison la méfiance que celle d'une *Histoire du Théâtre* ! Aussi bien, n'est-ce pas l'histoire de la *littérature théâtrale* que Silvio d'Amico s'est proposé d'écrire, mais celle du *phénomène théâtral* à diverses époques et dans divers pays et des lois qui les conditionnent. Sans doute, a-t-il donné dans cette vaste synthèse, une place prépondérante au génie dramatique italien, dont il s'est plu à dégager ce que lui doit l'évolution du théâtre mondial, de la comédie primitive latine au « pirandellisme », en passant par la *commedia (sostenuta* ou *popolare)* et ce qu'elle doit aussi aux comédiens, aux architectes et aux décorateurs italiens. On ne saurait s'étonner de ce léger décalage ni en faire reproche à l'auteur. Les illustrations sont judicieusement choisies; si certaines reproduisent des documents déjà connus, il en est beaucoup tirées des collections italiennes, publiques et privées, qui seront pour le lecteur une révélation.

(1) Parallèlement à l'ouvrage de Silvio d'Amico, on lui doit l'impression de la *Storia Della Musica*, de Franco Abbiati, en 5 volumes in-8° (plus de 3.000 pages et de 2.000 illustrations) offrant aux historiens et amateurs un instrument d'information d'une rare valeur.

En somme un très remarquable ouvrage parfaitement présenté que l'on consultera avec autant de fruit que d'agrément. Il nous fait attendre avec confiance et non sans impatience la grande encyclopédie du théâtre actuellement en préparation, sous la haute autorité de l'érudit et actif Directeur de l'Académie d'Art Dramatique de Rome.

Léon CHANCEREL.

George R. KERNODLE. « **From Art to Theatre** », **Form and convention in the Renaissance,** in-4°, 255 p., 62 pl. University of Chicago Press, 1944, réimp. 1947.

Cette étude, déjà ancienne, renouvelle complètement la question des origines du théâtre moderne, en renversant la plupart des théories accréditées sur la formation de la scène dans les différents pays d'Europe à la Renaissance. Même si nous ne partageons pas tous les points de vue de l'auteur, notamment sur les origines de la scène italienne, nous devons nous incliner devant l'amplitude de l'enquête européenne et la richesse de l'information magistralement orchestrée à l'appui des thèses.

L'échec relatif de ses prédécesseurs, qui voulurent expliquer le Théâtre de la Renaissance soit par le développement de la scène des Mystères, soit par la seule source archéologique vitruvienne, incita M. Kernodle à reprendre entièrement le problème. L'étude comparative des différentes scènes en Flandre, Angleterre, Allemagne, France, Espagne et Italie lui fit trouver l'explication de leurs ressemblances et de leurs divergences, dans un héritage commun, jusqu'ici négligé par les historiens. Ce n'est pas dans le Drame Médiéval qu'il faut chercher la source, mais dans les arts plastiques du Moyen-Age et de la Pré-Renaissance. Peinture, sculpture, vitraux, tapisseries et surtout « tableaux vivants » des Entrées Royales, ont fourni au théâtre tous les éléments de la nouvelle scène : coulisses, encadrement du proscenium, scène intérieure, rideaux, portes latérales, galeries supérieures, etc...

Dominés par la recherche du principe d'unité, les architectes de la scène, à la Renaissance, ne pouvant trouver de solution dans l'art dramatique processionnel se tournèrent vers la peinture et la sculpture où les artistes avaient déjà su arrêter le flux narratif du temps, et développer une scène dramatique dans l'espace, grâce à l'écran architectural hérité du théâtre grec.

Après avoir inventorié formes et conventions d'espace et de fond dans l'art médiéval et dans les « tableaux vivants », M. Kernodle suit leur cheminement et leur dosage dans les différents théâtres d'Europe qu'il classe en deux groupes distincts : les théâtres de symbolisme architectural et les théâtres d'illusion picturale dont les principes contradictoires fusionnent à l'époque Baroque.

Tous les symboles empruntés aux arts plastiques : jardin, château, pavillon, arcade, arc de triomphe, bateau, tous les éléments architecturaux des façades scéniques seront transmis par les théâtres de la rue aux théâtres permanents du XVI[e] siècle. Parmi ceux-ci, un seulement : la scène italienne en perspective, serait issu directement de

la peinture, et un seul, l'Hôtel de Bourgogne, dériverait de la scène des mystères. Tous les autres doivent leurs formes et leurs conventions aux traditions de l'art spectaculaire de la rue. Les Façades de la scène flamande et de la scène élisabethaine conservent des « tableaux vivants » populaires élevés pour les Entrées Royales une coloration et une atmosphère de fête que leur ont souvent déniées les historiens.

M. Kernodle distingue trois manières d'organiser une scène dite « complexe » dont les modèles coexistent dans la peinture du XVe siècle et seront transmis séparément aux différents types de théâtre de la Renaissance. L'une est caractérisée par l'accent latéral associé à l'idéal illusionniste, (répétition du motif de la « maison » enfermant un espace central réservé au jeu) et qui aboutira à la scène en perspective italienne, avec coulisses latérales. La seconde, caractérisée par l'accent central, conduit au développement de la façade conventionnelle au fond de l'ère du jeu et fournit le modèle des théâtres élisabéthain et flamand populaires dont la structure compacte chargée de symboles n'exclut pas encore la convention simultanée. La troisième, enfin, celle de l'écran percé d'arcades, chevauche sur les deux types précédents. C'est à elle que nous devons rattacher d'une part le théâtre populaire espagnol, la scène allemande des Maîtres-chanteurs, et d'autre part la scène des Jésuites et la scène humaniste si souvent reproduite dans les illustrations de Térence, qui trouve un aboutissement éclatant dans la façade du théâtre Olympique de Vicence. Peut-être n'irons-nous pas jusqu'à dire, avec M. Kernodle, que le théâtre Olympique aurait pu être exactement le même sans la découverte de Vitruve et du théâtre antique.

L'application d'un nouveau principe allait cependant balayer, en l'espace d'un siècle, toutes les formules précédentes. La perspective qui avait tenté ses expériences dans la peinture du XVe siècle, allait accomplir au théâtre sa plus grande révolution. Premier théâtre essentiellement aristocratique, en Europe, la scène en perspective répondait cependant à toutes les aspirations de son époque ; c'est ce qui explique son fulgurant et durable succès. Par un curieux paradoxe cette scène, dérivée des traditions picturales, et qui s'éloigne des conventions médiévales, respecte néanmoins l'intégrité des « mansions » qu'elle organise en un tout observant pour la première fois l'unité de lieu. La mise en scène en perspective crée un nouveau compromis entre le temps et l'espace, elle essaye de régler le temps.

Tandis que les façades du théâtre flamand ou élisabethain servaient de « repoussoir » à la figure de l'acteur, la scène en perspective immerge complètement celui-ci dans le tableau illusionniste délimité par l'encadrement du proscenium que vient fermer le rideau.

Nous assistons à la pénétration de la scène en perspective à l'étranger, aux résistances, à la confusion et aux compromis qu'elle crée en France et en Angleterre, puis à sa conquête définitive de l'Europe au milieu du XVIIIe siècle avec le Théâtre Baroque qui substitue aux effets construits tous les effets aériens du trompe l'œil.

Une bibliographie très abondante, par chapitre, complète l'information. L'auteur donne également la liste chronologique des Entrees Royales dans les différents pays avec la bibliographie qui s'y rapporte.

Hélène LECLERC.

Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen, Librairie Nizet, 1950.

Pour honorer leur maître ou leur collègue, à qui l'histoire du théâtre doit tant, un certain nombre de savants ont offert à Gustave Cohen un volume de mélanges entièrement consacrés à l'histoire du théâtre.

Les études d'histoire dramatique sont précédées de la liste des souscripteurs, qui appartiennent à quinze pays différents, de l'Afrique du Sud à la Suède, de l'Argentine au Japon, de l'Australie au Canada. C'est dire le rayonnement de la science de Gustave Cohen et le prestige de ses méthodes. Une bibliographie de plus de deux cents numéros rappelle l'activité du savant et du professeur et la diversité de ses curiosités qui, on le sait, vont aussi bien à Valéry qu'à la préhistoire littéraire de la France.

Les articles rassemblés dans ces *Mélanges* intéressent toute l'histoire du théâtre, de l'époque carolingienne au XVIII[e] siècle, puisque M. Lebègue décèle jusqu'en 1742 des survivances incontestables de la mise en scène médiévale. Nous ne saurions énumérer les vingt-huit communications dues aux plus éminents spécialistes. On en trouvera les titres dans notre bibliographie. Disons seulement qu'elles portent sur les textes dramatiques religieux et profanes du Moyen Age, sur le théâtre du XVI[e] siècle, sur le théâtre étranger.

Cet hommage constitue un ouvrage dont l'utilité est incontestable et honore grandement le savant auquel il est adressé.

Ph. V. T.

Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet, Librairie Nizet, 1951.

Parmi les vingt-quatre articles réunis ici en hommage au célèbre historien de la littérature, certains intéressent directement l'histoire du théâtre, celui de M. R. Lebègue : *Noël Georges et le théâtre rural en Haute Bretagne* ; celui de M. Scherer : *Le retour des personnages dans les comédies de Corneille* ; celui de M. Jasinski : *Le sens de « Rodogune »* ; celui de M. Pommier : *« Brûlé de plus de feux... »* ; celui de M. R. Bray : *Le répertoire de la troupe Molière* (1658-1673) ; celui de M. Ch. Dédevan : *Vérité et réalité dans les « Fausses Confidences »* ; celui de M. Jourda : *Notes sur l'histoire du théâtre à Montpellier au XVIII[e] siècle* ; celui de M. Levaillant : *Un drame inconnu de Victor Hugo : « Mille francs de récompense »* ; celui enfin de M. J. Carré : *A propos d'une lettre inédite de Maeterlinck.* Il est même curieux, et réconfortant, de voir dix sur vingt-quatre des collaborateurs de ces Mélanges consacrer leur communication à des sujets qui touchent directement à l'histoire du théâtre.

De toutes ces communications, une des plus importantes, à ce point de vue, me semble être celle de M. René Bray. Utilisant le fac-similé du Registre de La Grange publié par B. et G. Young, et corrigé par eux à l'aide des Registres de La Thorillière et d'Hubert, M. Bray peut établir nettement l'activité de Molière comme directeur de troupe, l'évolution du goût du public et du goût de Molière lui-même, sans doute. Chaque saison, Molière a donné de quatorze à trente pièces dif-

férentes ; c'est dire l'activité d'une troupe qui ne comportait qu'une douzaine de comédiens.

Si l'on considère les genres représentés, on constate que les tragédies, d'abord aussi nombreuses que les comédies, cèdent de plus en plus le pas à celles-ci : aucune tragédie en 1669-70, une seulement en 1672-73.

Molière fournit d'abord peu de pièces, trois sur vingt-neuf en 1659-60 ; son œuvre constitue la moitié du répertoire en 1664-65 ; à partir de 1669-70, il fournit à peu près toutes les pièces jouées par sa troupe.

De son arrivée à Paris (1658) à sa mort, la troupe de Molière a joué quatre-vingt-quinze pièces, de vingt-cinq auteurs différents. Après Molière lui-même, le plus gros fournisseur est Corneille ; outre ceux-ci, on peut dire qu'il n'est pas d'auteur un peu important qui n'ait confié à Molière une ou plusieurs œuvres. Par contre, on ne voit pas que Molière ait « lancé » un auteur dramatique, débutant, à part Racine, qui se sépara vite de lui, et Donneau de Visé dont l'abondante production ne sortit jamais d'ailleurs de la médiocrité.

Quel metteur en scène, quel directeur, quelle troupe aussi peu nombreuse, seraient aujourd'hui capables de monter, tant en reprises qu'en créations, une moyenne de seize pièces par saison ? Cela donne à réfléchir !

Des chiffres et des faits qu'il a établis, M. Bray dégage quelques constatations : la vogue décroissante de la tragédie au profit de la comédie, à partir de 1660 environ; importance croissante de Molière comme auteur, sa troupe finissant par ne plus jouer que sa production : travail accablant de Molière comme chef de troupe et metteur en scène.

M. Bray conclut : « Le théâtre du Palais-Royal est sa chose (de Molière). Il en est l'âme, l'étoile et le poète. Ce sont ses pièces qu'on joue ; c'est lui qui les monte ; c'est lui qui interprète les principaux rôles. Est-il un autre exemple d'une pareille conjonction dans l'histoire du théâtre ? Oui, celui de Shakespeare. Molière et Shakespeare, le rapprochement se passe de commentaire ».

Ph. VAN TIEGHEM.

Marcel DOISY. **Etudes : Vondel, Ibsen, Pirandello.** Edit. André Flament, Paris, et « Les Lettres Latines », Bruxelles ; 1951.

Poursuivant très laborieusement le cycle de ses substantielles études critiques, souvent consacrées au théâtre (voir *Revue d'Histoire du Théâtre :* bibliographie 1948-49 : N°s 333, 977; bibliographie 1950 : N°s 533, 648 ; et comptes rendus 1950 IV), M. Marcel Doisy a groupé ces trois nouveaux essais parce que les dramaturges qui en font l'objet ont travaillé, pour les deux premiers, dans des « communautés linguistiques limitées » (si bien que le premier n'a guère été traduit chez nous et que le second, en dépit de son importance universelle, ne s'imposa à Paris qu'à travers de premières traductions fort discutées), tandis que le troisième n'est connu en version française que pour une partie de son œuvre (dont M. Doisy donne l'utile catalogue

complet) en dépit du soin que lui dévoua le regretté Benjamin Crémieux.

Si les études sur Ibsen et Pirandello, par la valeur de leur documentation et la pertinence du commentaire, ajoutent de précieuses contributions à une bibliographie déjà abondante en excellents travaux, celle sur JOOST VAN DEN VONDEL (1587-1679) présente un intérêt considérable puisqu'il s'agit du seul travail d'ensemble contemporain en langue française. Il n'existait sur le poète néerlandais que l'importante thèse de doctorat de l'abbé Camille Looten (Le Bigot frères imprimeurs à Lille, 1889 ; avec une importante bibliographie) et une étude (omise dans la bibliographie de Marcel Doisy) par Louis Backer (Ern. Thorin libr. à Paris et C. Vyt, édit. à Gand, 1872 ; avec des fragments traduits et une analyse du drame de Van Zennep sur Vondel : *Un poète au Mont de Piété,* évoquant la sombre vieillesse de l'écrivain, créé à Amsterdam). Mentionnons aussi une traduction de *Lucifer,* avec une brève notice de Ch. Simond (Henri Gautier édit., « Bibliothèque Populaire », N° 126, Paris 1889),et une traduction en vers de l'abbé Vergriete, de Tourcoing. (1)

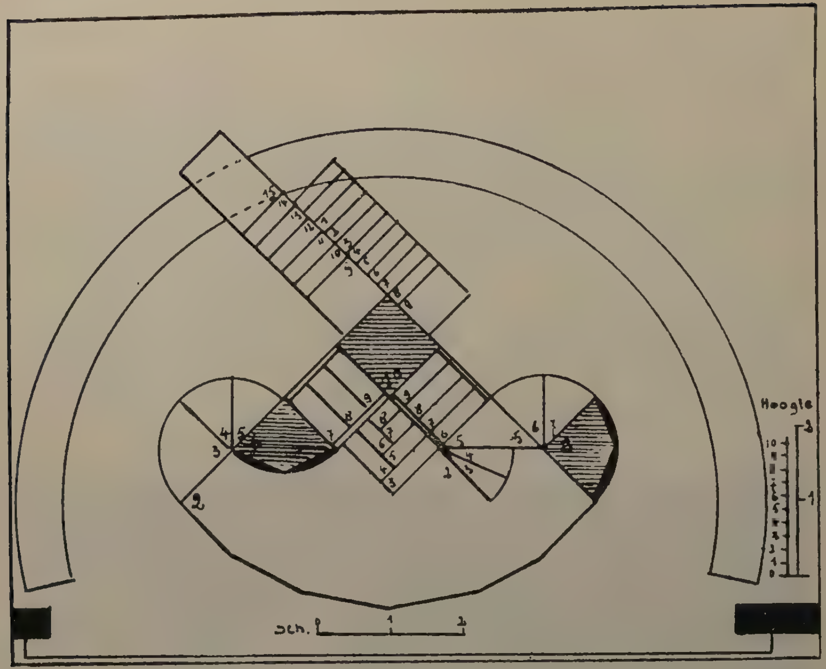


LUCIFER

Mise en scène de J. de Meester, Vlaamsche Volkstooneel, 1925.

---

(1) Voir aussi *Toneel Gils,* mars 1939, numéro en grande partie consacré à Vondel, illustrations et plans, et *Jeux, Tréteaux et Personnages,* n° 5, février 1921.



Plan du dispositif de J. de Meester pour Lucifer.

L'essai de Marcel Doisy vient donc fort opportunément révéler (le mot n'est point exagéré) ce poète et dramaturge à la fois religieux et humaniste, traducteur de Virgile et d'Ovide, dont l'inspiration tragique se nourrit souvent de Sénèque, très influencé par notre Robert Garnier et surtout par Du Bartas.

En 1925, le Vlaamsche Volkstooneel monta *Lucifer* dans une excellente mise en scène de Johan de Meester et vint le présenter à Paris à la Comédie des Champs-Elysées.

Le mercredi 28 juin 1950, le Théâtre Hébertot a présenté en une soirée exceptionnelle des fragments des deux tragédies les plus originales et les plus amples parmi les trente-deux pièces de Vondel : *Lucifer et Adam exilé* (trad. Jean Stals ; mise en scène Johan de Meester ; décors et costumes Ded Bourbonnais). Le travail de Marcel Doisy aide à les mieux situer dans un ensemble qu'il définit ainsi : « *L'œuvre dramatique de Vondel est à l'image de son pays, placé par le destin au carrefour des civilisations. Celui qui pouvait accueillir simultanément le courant théâtral élizabéthain et l'esprit de la Renaissance française... était bien l'homme prédestiné à allier en son œuvre l'esprit antique, l'esprit médiéval et l'esprit de la Renaissance classique pour les fondre en une synthèse personnelle.* »

Paul BLANCHART.

Basil FRANCIS. **Fanny Kelly of Drury Lane.** Londres, Dobson édit. 1950, 208 pages 216 × 137, 31 illustrations.

Voici une biographie d'un grand intérêt qu'un bref compte rendu ne saurait dégager. Basil Francis qui, de longue date, avait senti, qu'une étude de la personnalité et de la vie de Fanny Kelly pouvait contribuer à éclairer l'évolution spirituelle et matérielle du théâtre moderne, s'y est appliqué avec autant d'amour que de volonté de précision.

Jusqu'ici la vie et l'œuvre de la grande comédienne n'était connues qu'à travers les études sur ses camarades, amis et admirateurs, tels que Charle Lamb, Kean, Kemble et quelques autres illustres acteurs britanniques.

Basil Francis, en dépouillant les archives et collections particulières (en particulier celles de la famille du Duc de Devonshire) a réussi à suivre Fanny Kelly pendant toute sa carrière (1790-1882), de ses débuts sur la scène de Drury Lane, aux côtés de Mrs Siddon, à sa retraite et à la demande de pension adressée par Irving au Roi, en faveur d'une des plus grandes illustrations du Théâtre Britannique.

Ce qui frappe en la « très aimée » Fanny Kelly, c'est moins son grand talent que ses qualités d'âme et sa haute conception de l'art dramatique, dominée par le plus haut idéal, non seulement artistique mais humain. Par là, Fanny Kelly s'apparente à Eléonore Duse : par ses aspirations souvent confuses, elle précède les conceptions des grands réformateurs du théâtre, qu'ils se nomment Stanislavski ou Copeau.

Devenue célèbre et riche, Fanny Kelly, consacra sa fortune, son expérience et ses forces à l'établissement d'une *Ecole d'Art Dramatique* et d'un *Théâtre-Modèle* (Le Théâtre de Dean Street). Effort magnifique qui aboutit à un échec, mais que l'on peut considérer comme la première esquisse et la pierre de base de l'actuel Old Vic Centre.

C'est là une poignante histoire. De nombreux portraits et facsimilé de documents (lettres, affiches, programmes) illustrent ce livre, auquel sont joints la liste des pièces jouées par Fanny Kelly, une bibliographie et un index (noms et titres). Nous ne saurions trop en recommander la lecture non seulement aux historiens mais aussi à tous les bons serviteurs du théâtre : ils y trouveront un magnifique exemple d'amour passionné, de désintéressement, de courage et de fraternité humaine.

Léon CHANCEREL.

Paul H. CASTEGNINO. **Esquema de la Litteratura argentina (1717-1949).** Instituto de Historia del Teatro americano, Buenos-Aires, 1950.

A part les représentations exceptionnelles données dans les collèges de la Compagnie de Jésus, dès le XVII[e] siècle (1), l'Argentine, longtemps tributaire de l'Espagne, n'eût pas de vie théâtrale qui lui fut propre avant 1717, et ce n'est qu'en 1757 que fut construit le premier théâtre.

La Révolution suscita un répertoire d'inspiration nationale, puis le romantisme, français et espagnol, prit une influence prépondérante. L'effort entrepris à la fin du XIX[e] siècle ne connut guère qu'une vingtaine de brillantes années.

Depuis 1910, le Théâtre Argentin, est « en crise ». Cette crise selon l'auteur, serait due à un ensemble de facteurs démographiques, géographiques et financiers ; les Théâtres sont groupés à Buenos-Aires sur une superficie d'un peu moins de deux kilomètres carrés ; le prix des places est prohibitif pour le public populaire qui préfère le cinéma (20 salles de théâtre pour 216 de cinéma).

Cette étude « synthétique » est précédée d'une bibliographie.

---

(1) Représentations sur lesquelles l'auteur n'a malheureusement pas donné de détails précis non plus que les références de ses sources.

Repertoria de la dramatica colonial hispano americana, établi par Luis Trenti ROCAMORA, Buenos-Aires, 1950 ; in-16°, 110 p.

Très précieux complément du livre de Raoul H. Castegnino, ce catalogue mentionne cent vingt-huit pièces, imprimées ou manuscrites, écrites soit en espagnol soit en langue indigène.

L'étude de ce relevé permet de conclure à l'absence d'auteurs dramatiques de métier au temps de la colonisation espagnole : « loas » intermèdes, ballets, saynètes de circonstance, le plus souvent sans titre, d'une construction rudimentaire ; les personnages sont pour la plupart symboliques et parfois désignés par un simple numéro.

MULK RAY ANAND. **The Indian Theatre,** Dobson, Londres 1951, 60 pages.

La diversité des langues et des traditions rendant difficile une étude d'ensemble du théâtre indou, Mulk Ray Anand s'est surtout employé dans cette esquisse à décrire pour chaque province les origines d'une dramaturgie née des mythes et des traditions populaires et entretenue par elles, sa dégénérescence, puis, son actuel renouvellement dû aux poètes nationalistes qui ont repuisé leur inspiration dans le folklore, en réaction contre le théâtre commercial de Bombay et l'influence étrangère.

Rose-Marie MOUDOUES.

Ernest REYNOLDS. **Modern English Drama. A survey of the theatre from 1900.** G. G. Harrap and C° Ltd. London 1949. in-12°, 240 p., ill., index.

Après avoir étudié les conditions de l'exploitation théâtrale (architecture, équipement, décoration) l'auteur s'emploie à définir et classer les divers courants de la littérature dramatique, en s'efforçant d'établir une classification moins arbitraire que l'habituel classement chronologique ou nominal. Trois courants : *Théâtre littéraire* (Stephen Phillips, Elroy Flecker, Binyon, Drinkwater, Yeats, Synge, Auden, Macneice), *Théâtre d'idées,* (Shaw, Galsworthy, Granville-Barker, St-John Ervine, Pinero, St-John Hankin) et *Théâtre de caractère* (O'Casey, Denis Johnston, Priestley, James Bridie, Noël Coward). Ernest Reynolds accorde une place à l'opéra, à la revue, au music-hall et au ballet.

Ce livre est terminé par une bibliographie et une liste des théâtres des Iles Britanniques.

R. M. M.

René GEORGIN. **Pour un meilleur français** (Edit. André Bonne, 1951).

Grammairien érudit et censeur rigoureux, M. René Georgin étudie les maladies du langage contemporain.

On signalera ici sa notice (p. 92-93) où il condamne le mot « *présence* » — qui, dans le domaine théâtral, signifie « *une espèce de mystère malaisément définissable* » (J.-J. Gautier cité par R. Georgin), que nous serions en effet bien empêchés d'exprimer autrement que par ce mot, sinon par de longues périphrases.

Voir aussi « *séquence* » (p. 94) et « *auditionner* », « verbe abusif » (p. 32). A retenir, les deux chapitres sur *le Cinéma* (p. 247) et sur *les Méfaits de la Radio* (p. 250).

P. B.

Winifred WARD. **Theatre for Children.** The Children's Theatre Press, Cloverlot, Anchorage, Kentucky, in-12, 318 p., illus. photos et croquis.

Ce livre témoigne du sérieux avec lequel les éducateurs américains envisagent les très complexes et si importants problèmes, trop longtemps — et si scandaleusement — négligés, du *Théâtre pour l'Enfance.* Il offre un tableau fidèle de l'état actuel de ce théâtre aux Etats-Unis : conceptions, méthodes, moyens, organisation. C'est là un très intéressant document.

On regrette toutefois que l'auteur semble peu informé des tentatives et réalisations du même ordre dans les autres pays et, plus spécialement, en Angleterre, en Belgique, en France et en Russie. Pour la France, l'éminent professeur, directeur du Children's Theatre d'Evanston, se borne à consacrer sept pages à Madame de Genlis et à son *Théâtre d'Education* et ni la personnalité ni les œuvres de Mme de Genlis ne nous semblent particulièrement indiquées pour être offertes en exemple aux éducateurs et aux créateurs dramatiques d'aujourd'hui...

On a, fort heureusement, reconsidéré depuis lors la question. Certes ! il y eut peu, au cours des âges, de recherches et réalisations françaises pour un théâtre strictement destiné à l'enfance, menées dans une double (et, selon nous, indivisible) volonté d'art et d'éducation, en réaction contre des entreprises dominées par des considérations commerciales, et elles se heurtèrent à des difficultés de tous ordres. Toutefois, aux environs de 1930, un élan fut donné ; les représentations du Théâtre de l'Oncle Sébastien où se mêlaient la poésie et le burlesque, théâtre inspiré des méthodes de la Commedia dell'Arte, avaient suscité chez les éducateurs et les artistes un vif intérêt confirmé par la merveilleuse adhésion des jeunes spectateurs ; elles avaient offert les éléments d'une méthode, d'un style, d'une technique et ouvert des voies dans lesquelles nous voyons aujourd'hui courageusement engagés de jeunes animateurs. Des associations se sont formées sous le patronage et avec l'appui des pouvoirs officiels, enfin attirés par l'importance et l'urgence du problème (1).

Nous avons vu le même effort mené parallèlement partout en Europe. Toutes réserves faites sur les conceptions idéologiques, peut-on ne pas admirer l'intense activité et l'abondance des « moyens » dont témoigna dans ce domaine la Russie Soviétique, dès le lendemain de la révolution d'Octobre ? Comment, sans cesser pour cela de rester fidèle à son propre génie et à ses propres convictions, ne pas tenir compte des exemples ainsi proposés ? C'est de tout cœur que nous mettrions Winifred Ward en rapport avec ceux qui, en France ou ailleurs, luttent pour que l'enfance ait enfin un théâtre digne d'elle — c'est-à-dire qui la comprenne et la respecte. N'est-ce pas là la meilleure preuve que nous pouvons offrir à l'auteur de *Theatre of Children* de l'estime dans laquelle nous tenons son livre et ses activités ?

LÉON CHANCEREL.

---

(1) Cf. *Cahiers d'Art Dramatique* (1932-1950) et plus spécialement le *Cahier Juillet 1946*, qui fait le bilan du travail accompli à ce jour, en France.

Pierre MICHAUT. **Le Ballet contemporain.** Plon, Paris, 1950, in-4°, 388 pages ; 44 pages d'illustrations hors texte (129 photos) ; vignette de couverture de A.-M. Cassandre ; index des ballets cités.

L'évolution du Ballet contemporain depuis la dernière saison du Ballet Russe de Diaghilew (1929) jusqu'à *Carmen,* à *Dramma per Musica* et *Phèdre* à l'Opéra. L'auteur suit et définit le développement de l'art chorégraphique par l'étude et l'analyse des œuvres des principaux chorégraphes : l'achèvement de l'activité de Fokine soudain réveillée entre 1936 et 1942 ; la courbe splendide accomplie par Massine depuis *Parade* et *Tricorne* en 1917 jusqu'à la *Valse* de Ravel, hier, à l'Opéra-Comique, en passant par ses célèbres Symphonies chorégraphiques ; le développement du style « néo classique » de Balanchine depuis *Apollon Musagète* et *le Fils prodigue* au Ballet Russe jusqu'à ses chorégraphies « abstraites » : la *Sérénade* à l'Opéra et *Thème et Variation* révélé cette saison par le Ballet Theatre ; le départ attrayant de Roland Petit avec son « jeune ballet »... Dans les perspectives de ces talents, l'auteur situe le développement de l'œuvre de Serge Lifar à l'Opéra, que dominent des ouvrages remarquables tels que *Salade* et *la Vie de Polichinelle, le Chevalier et la Demoiselle* et *Joan de Zarissa, Dramma per Musica...*

M. Michaut définit le ballet comme une synthèse des différents arts du théâtre et le juge selon le degré d'harmonie réalisé entre les quatre éléments constitutifs de la représentation : poésie, musique, peinture, chorégraphie : « c'est la danse, dit-il, qui recrée l'unité du spectacle et lui donne son style »... Ainsi fondée, la critique chorégraphique peut devenir une forme de la critique d'art.

Le prestige artistique de Diaghilew, rénovateur du Ballet entre 1909 et 1929, domine tout le livre ; et l'on entrevoit que, pour l'auteur, l'œuvre de Léonide Massine, qui touche son sommet avec *la Symphonie Fantastique* en 1936, commande toute l'époque présente. Avec les noms des principaux chorégraphes, M. Michaut s'arrête souvent à ceux de André Derain, de Christian Bérard et de A.-M. Cassandre, à la fois peintres et inspirateurs de spectacles. C'est un essai de « critique humaniste » du ballet.

J.-B. C.

L'OPERA DE PARIS. Revue trimestrielle, publiée par le Théâtre de l'Opéra. Octobre-Novembre 1950.

Ce second fascicule consacré, presque en entier, au voyage du Ballet de l'Opéra en Amérique du Sud, contient également des pages de Paul Claudel sur la Musique (dédiées à Arthur Honegger, son collaborateur pour *Jeanne au Bûcher*) et un bel article d'Henri Busser sur *Pierné, ce méconnu.* Nombreuses photos ; plusieurs planches hors-texte : décor de *Jeanne au Bûcher* par Yves Bonnat, de *la Grande Jatte* par Dignimont. En supplément, un *Panis Angelicus,* chant et piano, d'Honegger.

A. SCHAIKEVITCH. **Serge Lifar et le Ballet contemporain.** Corréa, éditeur, Paris ; 196 pages ; couverture illustrée par Maillol ; préface de J.-L. Vaudoyer.

Anatole Schaikévitch, mort à Paris en 1947, avait été mêlé, vers 1922, à l'aventure du « Ballet Romantique russe », créé en l'honneur de la danseuse Elsa Kruger par le magnat allemand du tabac, Guttcheff.

On savait que, dans les derniers mois de sa vie, malade et reclus, il avait rédigé le texte d'une étude d'esthétique sur l'action chorégraphique de Serge Lifar.

Moins que l'étude d'une évolution artistique, on trouve dans ce petit livre des aperçus d'esthétique, que M. Vaudoyer rattache à certain ton des romantiques allemands : Novelis, Hoffmann, qui savaient si bien estomper le passage du visible à l'invisible... Le thème de l'ouvrage rapproche l'actvité de Lifar de celle de Vigano, par dessus l'ère du ballet romantique, du ballet « fin de siècle » et même du Ballet Russe. La part légitime des Fokine, Massine, Nijinska, Balanchine se trouve ainsi trop réduite, car l'on ne saurait oublier que le style « néo-classique » eut pour origine, à la fois, et pour accomplissement l'*Apollon Musagète* réglé par Balanchine en 1928.

D'autre part, les ballets de Vigano étaient de vastes actions dramatiques, abondnates et nombreuses alors que les ballets de Serge Lifar se consacrent le plus souvent à l'affirmation d'une personnalité. Illuminés par les éclats de son « lyrisme intérieur », ils aboutissent à des expressions individuelles plus limitées, qui furent d'une exceptionnelle séduction (1).

P. M.

(1) Rectifions quelques négligences : nous écrivons Aragonaise, Paquita, Shéhérazade, Schwarz (Solange), et la danseuse Marie Medina que Vigano épousa à Madrid était viennoise et non espagnole.

Martine CADIEU. **Lycette Darsonval.** Presses Littéraires de France, Paris. Plaquette de 13 pages, avec 8 photos.

Brève évocation de la carrière de Mlle Darsonval, étoile de l'Opéra : sa vocation, ses maîtres ; l'ascension laborieuse et patiente ; anecdotes et propos familiers... On aurait souhaité une étude plus attentive de la *manière* originale de cette artiste, de son style personnel caractéristique, une énumération et une chronologie plus précises des œuvres composant son « répertoire ».

A. et Ch. BLACK. **Dancers and Critics.** Londres, 1950 ; 80 pages ; 13 photographies hors-texte d'artistes contemporains du Ballet.

Recueil d'articles et d'études écrites par 13 critiques, sur 13 artistes éminents du Ballet : tels *Margot Fonteyn* par Cyril W. Beaumont, *Jean Babilée* par Caryl Brahms, *Irène Skorik* par Arnold Haskell, *Nina Vyroubova* par Pierre Michaut, *Yvette Chauviré* par Irène Lidova, *Tamara Toumanova* par Léandre Vaillat, *Maxia Tallchieff* par Anatole Chujoy, *Nora Kaya* par Walter Terry, etc...

Le thème de chaque article avait été posé ainsi : « Quel est votre critérium de qualité ; quel artiste y répond le mieux ; pourquoi ? ».

Très bien illustré, bien présenté, très varié, cet ouvrage donne des meilleurs artistes internationaux actuels de l'art du Ballet une analyse de caractère et de style.

P. M.

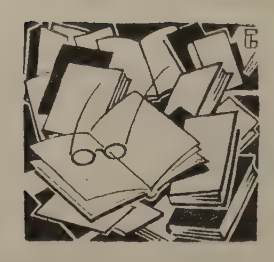
Arnold HASKELL. **Baron at the Ballet,** grand album de photos, dont 8 en couleurs. Préface de SACHEVERELL SITWELL. Collins, éd.; Londres, 1950.

M. Baron, photographe de théâtre à Londres, s'est fait une belle réputation comme « photographe en action »... Grimpé sur les grils, caché dans la fosse d'orchestre, perché dans la boîte du souffleur, posté derrière un portant, accroché à une échelle de service, il épie, il guette, il saisit le moment... C'est à Monte-Carlo qu'il découvrit sa vocation, ayant reçu de sa mère une caméra et de René Blum l'autorisation de suivre à sa convenance les représentations de Ballet...

Les photos décrivent les développements récents du Ballet à Londres, à Paris, à Monte-Carlo, dont la préface de Haskell relate les grandes lignes. L'album commence par les diverses interprétations de *Giselle* : Margot Fonteyn, Markova, Toumanova, Chauviré, Sally Gilmour. Vient ensuite une série de photos saisissantes du *Jeune homme et la Mort* (Jean Cocteau et Roland Petit) ; suivent les œuvres représentatives des chorégraphes contemporains : Fokine, Massine, Balanchine, Robert Helpmann, Fred Ashton, Jérôme Robbins, Antony Tudor, Ed. Caton, David Lichine, Serge Lifar. L'ouvrage s'achève par un brillant et magistral reportage sur *Carmen*, de Roland Petit : toute la danse de nos jours, présentée sous ses aspects les plus saisissants et les plus séduisants.

P. M.





BIBLIOGRAPHIE

Nous rappelons que nous ne donnons ici qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux.

ABRÉVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age Nouveau.* — **B.E.T.** — *Boletin de Estudios de Teatro.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.R.A.F.A.** — *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.A.D.** — *Cahiers d'art dramatique.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysos (Orgão do servico nacional de teatro do Ministério da Educação e Saude, Rio de Janeiro).* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Etudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **F.** — *Figaro.* — **FD.** — *Filodramatica.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux, tréteaux et personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **L.M.** — *Larousse mensuel.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **P.** — *Paru.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **T.** — *Teatro.* — **T.F.** — *Theater aus Frankreich.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.M.** — *Théâtre dans le monde.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **V.I.** — *Vie intellectuelle.*

Ont collaboré à cette notice

Mmes Madeleine HORN-MONVAL, Rose-Marie MOUDOUES,
MM. Paul BLANCHART, René THOMAS.

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET REPERTOIRES — CATALOGUES

1. *Almanach du Théâtre et du Cinéma* 1951, présenté par Armand SALACROU. P. Gazette des Lettres, 1951, 254 p.

Textes de G. CHARENSOL, R. KEMP, J. LEMARCHAND, J. BARREYRE, A. BAZIN, Y. BAUDRIER, M. BEIGBEDER, Noël CALEF, A.-J. CAULIEZ, E. HÉLISSE, M. FAVALELLI, N. FRANK, G. FRÉJAVILLE, R. JEAUNE, A. LANG, P. MICHAUT, J. NEPVEU-DEGAS, R. RÉGENT, F. RAUZINA, G. SAMAZEUILH, G. SADOUL, J.-C. TACCELLA, P.-A. TOUCHARD, J. THÉVENOT, J. VIDAL, J. ZENDAL.

2. *Bibliothèques de Paris.* Edité par l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture et la Direction des Bibliothèques de France. P. Bibliothèque Nationale, 1 vol. 155×240, 243 p.

3. *Theatre World Annual, N° 1* (1er *juin* 1949-31 *mai* 1950). Rockliff, Londres 1950, in-8°, 176 p.

4. *Writers' and Artists' Year Book* 1950. Londres, 1950.

5. *The Year's Book in the Theatre* 1949-50, ed. by J. C. TREWIN, British Council Publications, s. edit.

6. CALOT (Frantz). — *La Bibliothèque de l'Arsenal et ses collections théâtrales.* **E. N.** N° Spécial, déc. 1950.

7. CALOT (Frantz) et THOMAS (G.). — *Guide pratique de Bibliographie.* 2e édition refondue avec le concours de Clément DUVAL. P. Delagrave, 1950, 278 p.

8. MELNITZ (W.). — *Theatre Collections in the Los Angeles area.* Educational Journal, Déc. 1950.

Voir aussi nos 163, 164.

III

GENERALITES

Esthétique, philosophie et techniques dramatiques. Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

9. *Le style au théâtre.* The Listener, 28 Sept. 1950.

10. BAYER (Raymond). — *L'émotion tragique : sa nature et ses conséquences pour l'architecture scénique,* in Architecture et Dramaturgie, P. Flammarion, 1950, p. 31.

11. DURIGO (F.). — *Esiste un teatro esistenzialista ?* Ridotto N° 2 1951.

12. FRANCESCO (Gian Angelo de). — *La professione del tragico.* Leterature Moderne, N° 1, Juin 1950.

13. HOARE (J.). — *The psychology of playrighting.* New-York, Dramatist Plays Service. 1949, XV-211 p.

14. JEANSON (F.). — *La signification du rire.* P. Edit. du Seuil, in-8°, 220 p.

15. JOUVET (Louis). — *Notes sur l'édifice dramatique.* Architecture et Dramaturgie. P. Flammarion, 1950, p. 3.

16. LE CORBUSIER. — *Le théâtre spontané,* in Architecture et Dramaturgie, P. Flammarion, 1950, p. 149.

17. LORCA (F.-G.). — *Propos sur le théâtre.* Education et Théâtre, N° 3, 1950.

18. MAUDUIT (Jean). — *Chronique du théâtre.* Etudes, Fév. 1951.

Considérations sur le théâtre de notre temps à propos de « Dieu le savait », « La Répétition » et « Le Feu sur la Terre ».

19. MONGREDIEN (G.). — *Comment jouait-on la tragédie au Grand Siècle ?* **E. N.** 8 Fév. 1951, N° 6.

20. SOURIAU (Etienne). — *Le cube et la sphère,* in Architecture et Dramaturgie. P. Flammarion, 1950, p. 63.

21. THIERRY-MAULNIER. — *Le théâtre et le mal.* Table Ronde, Oct. 1950.

22. PARKER (Jones). — *Who's who in the theatre ?* London, Foyle, s. d.

Voir aussi n° 153.

IV

THEATRES ET TROUPES

a) Histoire

23. BARRAULT (Jean-Louis). — *Une troupe et ses auteurs.* P. Vautrain, 1950, in-16, 256 p., ill. de Léon COUTAUD.

24. CLARETIE (J.). — *Journal* 1907-08. Revue des Deux Mondes. 15 Janvier 1951.

25. MAGNAN (H.). — *La Comédie-Française ...Malade Imaginaire.* Le Monde, 3 Déc. 1949.

26. PAUL LEON. — *La Comédie-Française.* **C.** N° 135.

27. RINGEL (Pierre). — *Molière en Afrique Noire ou le Journal de quatre Comédiens.* Préface de Louis JOUVET. P. Presses du Livre Français, 1950, 12×19.

Journal de quatre comédiens qui pendant sept mois ont joué Molière, Courteline, Feydeau, etc., en Afrique.

28. VALOGNE (Catherine). — *La Salle Ventadour sera-t-elle récupérée ?* **A.** 1er Déc. 1950.

29. *Les salles privées de Paris : l'Elysée.* **A.** 5 Janv. 1951.

30. *Deux nouveaux théâtres.* **A.** 16 Fév. 1951.

Sur le théâtre Bobylone.

Voir nos 106, 143, 144.

b) Architecture, aménagement, équipement

31. AUTANT-LARA. — *Art et action, du renouvellement dramatique, architectural et scénique.* **R.T.** N° 14.

32. BARKLINE (G. B.). — *L'architecture théâtrale.* Moscou, édit. de l'Acad. d'Architecture de l'U.R.S.S., 1947.

Grand album orné de nombreux plans de théâtres toutes époques et tous pays.

33. BELL (Stanley), MARSHALL (M.) et SOUTHERN (R.). — *Essentials of Stage Planning.* London, Frédérick Muller.

34. BOLL (A.). — *Défense de la scène à l'italienne,* in Architecture et Dramaturgie. P. Flammarion, 1950, p. 65.

35. COLE (E.-C.). — *Theatre architecture and the technician.* Educational Theatre Journal, Oct. 1950.

36. GROPIUS (Walter). — N° spécial de l'Architecture d'Aujourd'hui.

W. GROPIUS : *l'Homme, ses principales œuvres en Europe et en Amérique, son influence aux Etats-Unis.*

37. SONREL (Pierre). — *Les salles à construire,* in Architecture et Dramaturgie. P. Flammarion, 1950, p. 101.

38. SOUTHERN (R.). — *Proscenium and sight-lines, a complete system of scenery planning.* London, Foyle, s. d.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

39. AMICO (Silvio d'). — *Une représentation de « Le Petit Pauvre » à San Miniato.* **C.A.D.** Oc.-Déc. 50.

40. BARSACQ (André). — *L'expérience de trois mises en scène de plein air.* Architecture et Dramaturgie. P. Flammarion, 1950, p. 169.

41. BENTHAM. — *Stage Lighting,* London, Pitman.

42. BRAGAGLIA (Anton). — *Meccanica dell teatro e tecnica della scena.* **I.D.** 15 Oct. 1950.

43. COGNIAT (R.). — *Mise en scène et interprétation : traditions.* **A.** 16 Fév. 1951.

44. COPEAU (Jacques). — *Mise en scène des « Fourberies de Scapin »,* préf. de L. JOUVET. P. Edit. du Seuil, 1951.

45. LEBEGUE (R.). — *Quelques survivances de la mise en scène médiévale,* in Melanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 219.

46. PRAMPOLINI (Enrico). — *Lineamenti di scenographia italiana.* Roma. Carlo Bestetti, 1950. gr. in-8°, 48 p. index ill.

47. SADRON (P.). — *Notes sur l'organisation des représentations en France au Moyen Age,* in Mélanges Cohen. P. 1950, p. 205.

48. SCHOLZ (Janos). — *Baroque and romantic stage design.* New-York, Bittner, 1950.

49. SERWY (Daniel). — *Introduction à la vie théâtrale.* Bruxelles Féd. Nle des Cercles Dramatiques de Langue Française. Plaq. 60 p.

50. SIMONSON (Lee). — *The art of scenic design.* New-York, Harper and Brothers, 1950, 50 p. de texte et 150 ill.

51. VALENTI (A.). — *Regia, avventura intellettuale.* Scenario N° 1, 1er-15 Janv. 1951.

Voir aussi nos 202, 280, 282, 284.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

52. BROOKE (Iris). — *English costumes in the age of Elizabeth.* London, A. et C. Blackwell.

53. ANDREU (Mariano). — *Décors et costumes pour « Malatesta » de Henri de Montherlant,* in Plaisir de France, Fév. 1951.

54. LECLERE (Rosanne). — *Histoire du costume. La mode au cours des siècles.* Lausanne, Payot, 1949.

55. VIOTTI (G.). — *Il trucco.* Roma, Ed. A.V.E. s.i.d., 8° 177 p.

Voir aussi n° 173.

e) Législation

56. VALOGNE (Catherine). — *Pour la taxe progressive.* **A.** 19 Janv. 1951.

Voir aussi n° 245.

V

LE COMEDIEN

(vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc...)

57. *L'Art de l'acteur.* The New Statesman and Nation, 2 Déc. 1950.

58. FABUREAU (H.). — *Riccoboni et le Paradoxe sur le comédien.* **M.F.** 1er Fév. 1951.

59. LECOQ (Jacques). — *Expression Corporelle.* **C.A.D.** Oct.-Déc. 1950.

60. REM (Georges). — *La toux au théâtre,* in La Wallonie (quotidien de Liége), 10 Janv. 1951.

61. STANISLAVSKI (Constantin). — *Building a character,* introduction by Josua LOGAN, translated by Reynold HAPGOOD. New-York, Theatre Arts Book, 1949, XX-292 p.

62. STRINDBERG (August). — *L'Art du comédien.* **R.T.** N° 14.

VI

BIOGRAPHIES

CHEVALIER (Maurice).

63. *Ma route et des chansons* 1900-1950. P. Julliard 1950, 256 p. in-16 jésus, 33 ph.

Petite édition ill. en 1 vol., résumé des quatre vol. de Souvenirs.

COPEAU (Jacques).

64. Voir N°s 39, 44.

DULLIN (Charles).

65. ARNAUD (Lucien). — *Le souvenir de Dullin.* **A.** 15 Déc. 1950.
66. ARNOUX (Alexandre). — *Charles Dullin, le comédien possédé.* **H.M.** Août 1950 (fin).

GUITRY (Sacha).

67. MADIS (Alex). — *Sacha.* P. L'Elan, 14 x 19, 320 p.

MOUNET-SULLY.

68. COCTEAU (Jean). — *Portrait de Mounet-Sully.* P. Bernouard, 1945, ill.

PITOEFF (Georges).

69. KEMP (Robert). — *Georges Pitoëff.* Le Monde, 14 Déc. 1949.

PONT-ALAIS (Jehan du).

70. FRAPPIER (Jean). — *Sur Jehan du Pont-Alais,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 133.

REJANE.

71. POREL (Jacques). — *Marcel Proust chez Réjane.* Table Ronde, Oct. 1950.

SARAH BERNHARDT.

72. ROSTAND (Maurice). — *Sarah Bernhardt.* P. Calmann-Lévy, 1950, in-16, 125 p. pl. (collection Masques et Visages).

SILVAIN (Jean).

73. REM (Georges). — *Jean Silvain,* in La Wallonie (quotidien de Liége), 2 Fév. 1951.

VILAR (Jean).

74. RIVOYRE (Christine de). — *Jean Vilar.* Le Monde, 14 Nov. 1950.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTERATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

75. BEARE (W.). — *The roman stage.* Londres, Metheun and Co Ltd, 1949, 216 x 137.

76. CLARK (W. Smith). — *Chief Patterns of World Drama.* London, Houghton Mifflin.

D'Eschyle à Paul Green.

77. CLEAVER (J.). — *The theatre through the ages.* London, W. and G. Foyle, 1946. Ill.

78. EURIPIDE. — *Héraclès, Les Suppliantes, Ion.* Texte établi et traduit par Léon PARMENTIER et Henri GREGOIRE. P. Belles-Lettres, 1950, in-8°, IV-249 p.

79. NICOLL (Allardyce). — *World Drama.* London, Harrap, s.d.

D'Eschyle à Anouilh.

b, c) Moyen Age et XVI[e] siècle

80. *Aucassin et Nicolette.* Chantefable du XII[e] siècle édit. par Mario ROQUES. P. Champion, 1950, in-16, XXXVIII-107-VII p. musique.

81. CHARLIER (Gustave). — *L'éclipse de Démogorgon,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 105.

82. DELBOUILLE (Maurice). — *L'intérêt des nativités hutoises de Chantilly et de Liége,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 75.

83. FOULON (Charles). — *La représentation et les sources du Jeu de Saint Nicolas,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 55.

84. GREGROIRE (Henri). — *L'Etymologie de Tervagant,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 67.

85. GROULT (Pierre). — *Le drame biblique dans « Courtois d'Arras »,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 47.

86. LANCASTER (H. Carrington). — *Guillaume Belliard, auteur de tragédie malgré lui,* in Mélanges Cohen, P. Nizet, 1950, p. 159.

87. MARICHAL (Robert). — *Les drames liturgiques du « Livre de la Trésorerie » d'Origny Sainte Benoite,* in Mélanges Cohen, P. Nizet, 1950, p. 37.

88. MICHA (Alexandre). — *La femme injujstement accusée dans les « Miracles de N.-D. par personnages »,* in Mélanges Cohen, P. Nizet, 1950, p. 85.

89. RAYMOND (Marcel-Louis). — *En marge des miracles de Notre Dame,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 93.

90. ROQUES (Mario). — *Notes sur l'Estoire de Griseldis,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 119.

91. SAULNIER. — *Le théâtre de Barthélémy Aneau,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 147.

Voir aussi n[os] 137, 139, 142.

d) XVIIe siècle

92. POMMIER (Jean). — « *Brûlé de plus de feux...* » Mélanges Mornet. P. Nizet, 1950.

93. SCHERER (Jacques). — *La dramaturgie classique en France.* P. Nizet, 1950, in-8°.

CORNEILLE (Pierre).

94. BOUSQUIE (G.). — *Expliquez-moi... Corneille à travers Cinna.* P. Foucher, 1950, 2 broch. 72 p.
   I. La technique.
   II. Son message.

95. GIRAUD (Victor). — *Comment est né le grand Corneille.* Le Monde, 26 Janv. 1950.

96. JASINSKI (René). — *Le sens de Rodogune,* in Mélange Mornet. P. Nizet, 1951.

97. NADAL (O.). — *L'exercice du crime chez Corneille.* **M.F.** Janv. 1951.

98. SCHERER (Jacques). — *Le retour des personnages dans les comédies de Corneille,* in Mélanges Mornet. P. Nizet, 1950.
   Voir aussi n° 103.

MOLIERE.

99. BRAY (R.). — *Le répertoire de la troupe de Molière* (1658-1673), in Mélanges Mornet. P. Nizet, 1951.

RACINE.

100. CROUZET (Paul). — *Tout Racine à Port-Royal.* Essai de Géographie Littéraire. P. Didier, in-8° carré, 1950.

101. MAURIAC (François). — *La vie de Jean Racine.* P. Plon, 1950, réimp.

102. NERI (F.). — *Jean Racine.* Milano-Venezia, la Goliardica, 1950, in-8°, 144 p.
   Voir aussi n° 313.

ROTROU.

103. GARAPON (R.). — *Rotrou et Corneille.* Rev. d'Hist. Littéraire, Oct.-Déc. 1950.

104. LEBEGUE (R.). — *Rotrou dramaturge baroque.* Revue d'Hist. Littéraire, Oct.-Déc. 1950.

105. SCHERER (Jacques). — *Une scène inédite de Saint Genest,* ibid.

SCARRON.

106. *Le Roman Comique.* Texte établi et présenté par H. BENAC. P., Belles Lettres, 1951, in-8°.

e) XVIIIe siècle

107. PETERSEN (Christine). — *The doctor in French Drama 1700-1775.* New-York, Columbia University Press, 1938.

BEAUMARCHAIS.

108. RICHARD (Pierre). — *La vie privée de Beaumarchais.* P., Hachette, 1951, in-16.

109. ROUSSIN (André). — *Les grandes premières : « Le Barbier de Séville ».* **C.** 15 Sept. 1950.

MARIVAUX.

110. DEDEYRAN (Ch.). — *Vérité et réalité dans les « Fausses Confidences ».* Mélanges Mornet. P. Nizet, 1950.

Voir aussi n° 140.

f) XIXe siècle

111. IHRIG (Grace-Pauline). — *Héroïnes in french drama of the romantic period,* 1829-1848. New-York, King's Crown Press, 1950.

BALZAC.

112. *Vautrin, Mercadet et la censure.* Le Courrier Balzacien, N° 7, Oct. 1950.

COURTELINE.

113. RICHARDS (M.-L.). — *Le comique de Courteline.* Montréal, imp. St Joseph, 1950.

HUGO (Victor).

114. *L'intervention.* Comédie publiée par Henri GUILLEMIN. Revue des Deux Mondes, 15 Nov. et suiv. 1950.

115. LEVAILLANT. — *Un drame inconnu de Victor Hugo : « Mille francs de récompense ».* Mélanges Mornet. P. Nizet, 1951.

MONNIER (Henri).

116. MELCHER (Edith). — *The life and Times of Henry Monnier* (1799-1877). Cambridge, Harvard, 1950.

MUSSET (Alfred de).

117. *Œuvres,* ill. de BRUNELLESCHI. P., au Moulin de Pen-Hur, 6 vol. in-8°.

g) XX° siècle

118. KEMP (Robert). — *Le théâtre* 1900-1950. Le Monde, 31 Déc. 1949.

119. LALOU (René). — *Le théâtre en France depuis* 1900. P., Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, in-16.

120. SEE (Edmond). — *Le théâtre francais contemporain.* P. A. Colin, 1950, in-16, 218 p. Coll. A. Colin N° 106.

ANOUILH (Jean).

121. MARCHANT (W.). — *Pièces roses.* Theatre Arts. Nov. 1950.

122. PERRUCHOT (H.). — *Le théâtre rose et noir de Jean Anouilh.* Gand, imp. Snoeck-Ducagne et fils, 1950, in-8°, 19 p. (extrait de Synthèses).

COCTEAU (Jean).

123. *Jean Cocteau.* N° spécial d'Empreintes.

GIDE (André).

124. MAURIAC (André). — *Un destin.* Figaro, 20 Fév. 1951.

GIRAUDOUX (Jean).

125. *Electre.* Ill. de MELSONN. P. Fequet et Baudier, 1950, in-4°, II-178 p.

126. *Ondine. La guerre de Troie n'aura pas lieu.* Paris-Théâtre N° 43.

127. SRENSEN (Hans). — *Le théâtre de Jean Giraudoux : technique et style.* Acta Judlantica, publications de l'Université d'Aarhns, XII, suppl., 1950, gr. in-8°, 276 p., bibl., table analytique.

JARRY (Alfred).

128. *Ubu-Roi. Ubu Enchaîné.* P., 1950, le Club du Livre, in-8°, XIX-293 p.

129. BRAGAGLIA (A.-G.). — *Straordinaria storia di Jarry.* S., Janv. 1951.

MARCEL (Gabriel).

130. GENNARI (L.). — *Umanita fede exasperazione nei drammi di G. Marcel.* Ridotto, 2, 1951.

MONTHERLANT (Henri de).

131. *Un manuscrit du XV° siècle sur Malatesta.* Revue des Deux Mondes, 15 Janv. 1951.

RENARD (Jules).

132. *Le pain de ménage.* P., A. Michel, 1950, réimp.

SARTRE (Jean-Paul).

133. TRISTAN (Raymond). — *Deux auteurs en quête de personnages : J.-P. Sartre et Simone de Beauvoir.* Revue Palladienne, Juillet-Août 1950.

IX

HISTOIRE DU THEATRE LOCAL

a) Paris

134. ARBELOT (Simon). — *J'ai vu mourir le Boulevard.* P., Edit. du Conquistador, in-16 jés., 350 p.

135. DONNAY (Maurice). — *J'ai vécu* 1900. P., A. Fayard, 1950, in-8°, 295 p.

136. VALMY-BAISSE (Jean). — *La curieuse aventure des Boulevards Extérieurs.* P., Albin Michel, in-8°, 522 p.

Voir aussi n°s 28, 29, 30.

b) Provinces

137. BOSSUAT (André). — *Notes sur les représentations en Auvergne au XVe siècle,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 177.

138. DEIERKAUF-HOLSBOER (S.-W.). — *Les représentations à Athis-sur-Orge en* 1542. Ibid., p. 199.

139. FUZELLIER (Etienne). — *La représentation du Mystère de Saint Pierre et de Saint Paul à Aix-en-Provence en* 1444. Ibid, p. 185.

140. JOURDA (Pierre). — *Notes sur l'histoire du théâtre à Montpellier au XVIIIe siècle,* in Mélanges Mornet. P. Nizet.

141. LEBEGUE (R.). — *Noël Georges et le théâtre rural en Haute-Bretagne.* Ibid.

142. MELLOT (Jean). — *A propos du théâtre liturgique à Bourges au Moyen Age et au XVIe siècle,* in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 193.

143. MONNET (J.). — *Quelques notes à propos de la Comédie de Saint-Etienne et de Jean Dasté.* Education et Théâtre, N° 4, 1950.

144. CHANCEREL (Léon). — *Jean Dasté et la Comédie de Saint-Etienne.* **C.A.D.** Oct.-Déc. 1950.

145. NAZET (Jean). — *Grandeurs et misères du théâtre rural.* Education et Théâtre, N° 3, 1950.

Voir aussi n° 91.

X

HISTOIRE DES THEATRES ETRANGERS

ALLEMAGNE

146. *La nouvelle saison à Berlin.* **B.R.A.F.A.** Oct. 1950.
147. *Le cinquantenaire du Schauspielhaus de Hambourg.* Ibid.
148. *Le nouveau théâtre de Hanovre.* Ibid.
149. *Une opinion sévère sur la crise du théâtre allemand.* Ibid.
150. *Le théâtre social en Allemagne.* Ibid.
151. *Les scènes, les œuvres, les auteurs.* Ibid.

152. BLANCHOT (H.). — *Thomas Mann et le mythe de Faust.* Critique N° 41.

153. BRUDFORD (W.-H.). — *Theatre drama and audience in Goethe's Germany.* Rautledge et K. Paul, s.d.

BELGIQUE

154. GUIETTE (Robert). — *De « Lanselot van Denemerken » et des « Abelee Spelen »*, in Mélanges Cohen, p. 229.

155. REM (Georges). — *Notre Pont-aux-Dames.* La Wallonie (quotidien de Liége), 9 Janv. 1951.

Sur la Maison de Retraite des Artistes de Wallonie à Sainval.

ESPAGNE

156. AEBESCHER (P.). — *Un ultime écho de la « Procession des Prophètes » : le « Cant de la Sibilla » de la nuit de Noël à Majorque,* in Mélanges Cohen. Nizet, 1950, p. 261.

157. MANCINI (Giancarlo). — *Figure del teatro spagnolo contemporeneo.* Lucca, Gruppo Culturale Serra, 1950, in-8°, 147 p.

ETATS-UNIS

158. BLUM (Daniel). — *A pictorial history of the American Theatre.* New-York, Greenberg, 1950.

159. FERGUSSON (F.). — *The idea of a theater.* Princeton, Princeton University Press, 1949, 240 p.

160. KAVANAGH (Peter). — *The story of the Abbey Theatre.* New-York, Devin-Eclair, 1950.

161. KRUTCH (J.-W.). — *The american drama since* 1918. New-York, Random House, 1939.

162. MILLETT (F.-B.). — *Contemporary american authors, a critical survey and* 219 *bio-bibliographies.* New-York, Harcourt, 1940.

163. NATHAN (G.-J.). — *The theatre book of the year.* New-York, A. Knopf, 1950, XI-283 p.

164. ODELL (G. C. D.). — *Annals of the New-York stage.* Vol. XV. New-York, Columbia University Press, 1949, XVII-1010 p.

165. QUEEN (A.-H.). — *A history of the american stage : from the civil war to the present day.* 1937.

166. SAVACOOL (J.-K.). — *La mise en scène à New-York.* **A.** 8 Déc. 1950.

167. *Le théâtre à New-York : les grands thèmes.* **A.** 9 Fév. 1951.

168. SOUTHERN (R.). — *American theatres of the nineteenth century.* Drama, Winter, 1950, ill.

GRANDE-BRETAGNE

169. AGATE (J.). — *O. Wilde and the theatre.* The Masque, N° 3, New-York, Forest Hills, 1950.

170. *Arden de Faversham,* introduction et traduction de Félix CARRERE, qui attribue la pièce à Thomas KYD. Collection Bilingue. P., Aubier, 1950.

171. *The Jacobian and Caroline Stage. Dramatic Companies and Players.* London, G. Eades Bentley, 1941.

172. AVERY (Emmett L.). — *Lincoln's inn fields*, 1704-1705. **T.N.** Oct. 1950.

173. S. R. — *The wardrobes of Lincoln's inn fields and Covent Garden.* **T.N.** Oct.-Déc. 1950.

174. *La double vision des Elisabéthains.* The Sewanee, Summer, 1950.

175. BACCOLO (Luigi). — *Priestley ottimo discepolo.* Scenario N° 2, 1951.

176. BOAS (F.-S.). — *An introduction to Tudor drama.* Oxford, Univ. Press, s.d.

177. *The Four cardynal vertues, a fragmentary moral interlude.* **T.N.** Oct.-Déc. 1950.

178. DUYDALE (G.-S.). — *Whitchall through the centuries.* London, Phœnix House Ltd, 1950, gr. 8°, 84 ill.

179. ELLIS-FERMOR. — *The Jacobean Drama.* London, Foyle, 1947.

180. FRANCIS (Basil). — *Fanny Kelly of Drury Lane.* Rockliff. London, 1951, 216 X 137, 208 p.

181. GIOVANNETTI (Silvio). — *Spettatori tempestosi intorno a Garrick.* **T.** N° 23, Déc. 1950.

182. BROWN (I.). — *Old Vic Hear.* The Masque N° 2, New-York, Forest Hills, 1950.

183. HALE (Lionel). — *The Old Vic.* London, Evans Brothers, Ltd.

184. *La nouvelle salle de l'Old Vic.* **A.** 8 Déc. 1950.

185. VICKERS (John). — *The Old Vic in photographs.* London, W. et G. Boyle, 1950.

186. HUDSON (Lynton). — *The english stage* 1850-1950. London, George G. Harrap and Co, 1951, in-12, 224 p. ill.

187. LOOMIS (R. Sherman). — *Lincoln was a dramatic centre before* 1500, in Mélanges Cohen. P. Nizet, 1950, p. 241.

188. MACQUEEN-POPE (W.). — *The story of the Edwardian theatre.* London, Foyle.

MARLOWE.

189. *The tragical history of life and death of Dr Faustus* a conjectural reconstruction by W. W. GREG. London, Clarendon Press.

190. GREG (W. W.). — *Marlowe's « Dr Faustus ».* Parallel texts edt. by W. W. GREG, London Clarendon Press.

191. KOCHER (Paul H.). — *Christopher Marlowe.* University of North Carolina, s. d.

192. REEVES (James) and CULPAN (Norman). — *Dialogue and drama.* London, William Heinemann, 1951, in-12, 212 p.

193. SACKETT (Samuel). — *Thomas Goffe and « the careless shepherdess ».* **T.N.** Oct.-Déc. 1950.

SHAKESPEARE.

194. *Pièces féeriques. Le songe d'une nuit d'été. Comme il vous plaira. La tempête.* Préface de Jean SARMENT, annotations de Sylvère MONOD. P., Bordas, 1948, in-8°, XVI-831 p.

195. *La tragédie de Roméo et Juliette.* Traduction de A. KOZZUL. P., Belles Lettres, in-16, XXIII-241 p.

196. *Antony and Cleopatra.* Introduction et notes de G. M. YOUNG, Cambridge University Press, 1950, 309 p.

197. *Le vrai Shakespeare.* The Listener, août 1950.

198. LEFRANC (Abel). — *Il n'y a plus de question Shakespeare.* Beaux-Arts, 29 Déc. 1950.

199. — *A la découverte de Shakespeare II.* P., A. Michel, 1950, in-8°, XVI-560 p.

200. MASEFIELD (John). — *A Macbeth production.* London, Macmillan, s. d.

201. MITCHELL (Lee). — *Notes on the Tempest.* Educational Theatre Journal, Oct. 1950.

202. NOWAK (Dr Helen). — *Stanislawsky produces Othello.* Trans. from the Russian. London, Foyle, 1948.

203. PURDOM (C. B.). — *Producing Shakespeare.* London, Sir Isaac Pitman and Sons Ltd 1950, in-8°, 220 p. ill.

204. SANVIC (Romain). — *L'obsession du théâtre.* Beaux-Arts, 22 Déc. 1950.

205. SHUTTLEWORTH (B.). — *Irving's Macbeth.* **T.N.** Janv.-Mars 1951.

206. STAUFFER (Donald). — *Shakespeare's world of images.* New-York. W. W. Norton and Co, 1949, 393 p.

207. TREWIN (J.-C.). — *The story of Stratford-upon-Avon.* Staples Press, 80 p.

SHAW (G.-B.).

208. *Hic jacet G.-B. Shaw.* **O.** 8 Nov. 1950.

209. *Mon portrait en seize esquisses.* P., Aubier, 1950, 185×120, 155 p.

210. *Lettre à Frederick Boas,* 2 Avril 1950. Drama, Spring, 1951.

211. *Mésalliance.* P., Aubier, 1950, 185×120, 227 p.

212. *Shaw sulle scene italiane.* **T.** 21, 15 Nov. 1950.

213. *Après la disparition de G.-B. Shaw.* **T.G.** 3 Nov. 1950.

214. *G.-B. Shaw.* The New Statesman and Nation. 11 Nov. 1950.

215. *Shaw as dramatist.* Drama, Spring 1951. I. The Shavian technique by H. F. RUBINSTEIN. — II. An appreciation by C. B. PURDOM. A criticism by Clifford BAX.

216. AMICO (Silvio d'). — *Wilde contro Shaw.* **T.** N° 23. Déc. 1950.

217. BENTLEY (Eric). — *In defense of Shaw.* **T.N.** 23 Déc. 1950.

218. CALENDOLI (G.). — *Bernard Shaw predicatore e saltimbanco.* **T.** N° 21, 15 Nov. 1950.

219. CASSON (Lewis). — *G.-B. Shaw.* Drama, Spring, 1950.

220. GRAMATICA (Emma). — *Ricordo di G.-B. Shaw.* **S.** N° 56, Déc. 1950.

221. IZZO (Carlo). — *Santa Giovanna e il dramma umano di G.-B. Shaw.* Ridotto, N° 2, 1951.

222. JACKSON (Berry). — *Shaw at Malvern.* Drama, Spring, 1951.

223. PERRUCHOT (Henry). — *G.-B. Shaw.* **L.M.** Janv. 1951.

224. PURDOM (C.-B.). — *The press on Shaw.* Theatre Newsletter, 25 Nov. 1950.

Extraits des principaux articles parus dans presse londonienne au lendemain de la mort de G.B. Shaw.

225. SAVARUS (A.). — *G.-B. Shaw.* Beaux-Arts, 10 Nov. 1950.

226. TREWIN (J.-C.). — *G.-B. Shaw as dramatic critic.* Drama, Spring, 1951.

227. WADE (Allan). — *Shaw and the stage society.* Drama, Spring 1951.

228. WHIWORTH (G.). — *Shaw and the Drama League.* Drama, Spring, 1951.

229. SMITH. — *Plays about the theatre in England.* Oxford Univ. Press.

230. SYNGE. — *Plays.* London, Allen, s.d.i.

231. VALOGNE (Catherine). — *En Angleterre un nouvel évangile : la culture artistique.* **A.** 15 Déc. 1950.

232. VARDAC (A.-Nicholas). — *Stage to scren, theatrical method from Garrick to Griffith.* Cambridge, Harvard, 1949.

WEBSTER.

233. *The White Devil.* Introduction et notes de Robert MERLE. P. Aubier, coll. bilingue, 1950.

234. WOLF (Virginia). — *Between the acts.* London, Hogarth Press, s.d.

FORD (John).

235. ZANCO (A.). — *Il teatro di John Ford.* Milano-Venezia, La Goliardica, 1950, in-8°, 78 p., ill.

Voir aussi nos 3, 4, 5.

HONGRIE

236. REMENYI (Joseph). — *Imre Madach.* **B.N.T.C.**, Nov. 1950.

ISRAEL

237. SOMMO (Judas). — *Scènes choisies.* Revue de la Pensée Juive, N° 5, Oct. 1950.

ITALIE

238. *Lo spettacolo in Italia nel* 1949. Roma, Societa Italiana Autoried Editori. Roma, S.I.A.E., 1950, in-4°, X-192 p.

239. AMICO (Silvio d'). — *The italian drama in the past five years.* Educational Theatre Journal, Oct. 1950.

240. ANGELIS (Rodolfo de). — *Attori, impresari, publico del Teatro San Carlino.* S. Fév. 1951.

241. ARIOSTO (Edigio). — *Il teatro vittoriale.* **T.** Nov. 1950. N° 19-20.

242. DAMERINI (Gino). — *Teatro drammatico di mezzo secolo.* Ridotto. N° 1. 1951.

243. FANTI (R.). — *Discorso commemorativo pronunciato a Montecchio nem teatro Ermete Zacconi la sera del 16 ottobre 1950, riccorrendo il 2° anniversari della morte del grande attore.* Piazenca. Stab. Tip. Piacentino. 1950. in-16°.

DUSE (Eleonora).

244. FIOCCO (Achille). — *Lettere della Duse.* Texte inédit. Ill. Scenario. N° 3. 1951.

245. MUSTI (A.). — *Lo spettacolo in Italia. Raccolto coordinata ed aggiornata delle norme legislative, regolamentarie ministeriale.* Genève, S.E.I., 1950, in-8°, 241 p.

PIRANDELLO.

246. BACCOLO (Luigi). — *Pirandello, uomo « che non sapeva nulla ».* **S.** N° 55, Nov. 1950.

247. BERTOLINI (Alberto). — *Pirandelliana.* Ridotto, N° 1. 1951.

248. ORSINI (Orsono). — *La citta di Pirandello.* Scenario N° 1, 1er-15 Janv. 1951.

249. VALENTI (Antonio). — *Come recitare Pirandello ?* **T.** N° 21, 15 Nov. 1950.

Voir aussi n° 251.

MEXIQUE

250. — *Le théâtre à Mexico.* **A.** 29 Déc. 1950.

NORVEGE

251. DOISY (Marcel). — *Etudes : Vondel, Ibsen, Pirandello.* P. Flament, Bruxelles, Les Lettres Latines, 1950, in-12, 280 p.

252. LAVRIN (J.). — *Ibsen, an approach.*, London, Methuen, 135 p.

PERSE

253. VIROLLEAUD (Ch.). — *Le théâtre persan.* P., Adrien Maisonneuve, 1950, in-16, VIII-144 p., 1 carte, 4 pl.

POLOGNE

254. CREMIEUX (Francis). — *La renaissance du théâtre polonais.* Peuples Amis, Août-Sept. 1950.

PORTUGAL

255. LE GENTIL (Pierre). — *Notes sur les compositions lyriques du théâtre de Gil Vicente,* in Mélanges Cohen. P. Nizete, 1950.

REPUBLIQUE ARGENTINE

256. CASTAGNINO (Raul H.). — *Esquema de la literatura dramatica argentina* (1717-1949). Instituto de Historia del Teatro Americano, Buenos-Aires, 1950.

SUEDE

257. *Note sur le théâtre de Malmoë.* **R.T.** N° 14.

258. LAGERKVIST (Paer). — *Le théâtre moderne.* Ibid.

259. LINDE (Ebbe). — *L'organisation du théâtre en Suède et le jeune théâtre suédois.* Ibid.

260. SJOEBERG (Alf). — *Mise en scène* 1950. Ibid.

SUISSE

261. *Una mostra di scene di Appia.* **S.** N° 3, 1951.

U.R.S.S.

262. AMICO (Silvio d'). — *Tairov e morte.* **T.**. Nov. 1950, N° 19-20.

263. PANDOLFI (Vito). — *Ricordo di Tairov.* **I.D.** 1er Nov. 1950.

264. BOUNINE (Ivan). — *Mémoires.* P., Calmann-Lévy, 1950, in-8°, 184 p.

Tolstoï, Tchékov, Rachmaninov, Repine, Chaliapina.

265. MACLEOD (Joseph). — *Actors accross the Volga.* London Allen and Unswin, 1945, in-8°, 350 p.

Vie du théâtre soviétique évacué lors de la poussée allemande. Perspectives sur les brigades théâtrales du front 1940-1945.

266. WEISBEIN (Nicolas). — *Une résurrection du théâtre médiéval à Pétrograd* 1907-1908, in Mélanges Cohen. P., Nizet, 1950, pfl 271.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTERATURE COMPAREE

267. BENTLEY (Eric). — *Leopolskron Festival.* **B.N.T.C.** Nov. 1950.

268. *Festivals internationaux, à propos du Festival International de Théâtre à Salzbourg,* 1950. **R.T.** N° 14.

ALLEMAGNE-ETATS-UNIS

269. BRYLLION FAGIN (N.). — *Freud on the american stage.* Educational Theatre Journal, Déc. 1950.

FRANCE-ALLEMAGNE

270. *Le théâtre français en langue allemande.* **B.R.A.F.A.** Oct. 1950.

FRANCE-AMERIQUE LATINE

279. BERKOWITZ (Marc). — *Grandes entre grandes ou Teatro de Verdade.* Guaira, Oct. 1950.

272. MAHIEU (Charles). — *Avec Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault en Amérique du Sud.* La Lanterne (quotidien de Bruxelles), 26-29 Sept. et 3 Oct. 1950.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

273. VALOGNE (Catherine). — *Bernard Shaw en France.* **A.** 10 Nov. 1950.

Avec des lettres inédites de Shaw à G. Pitoëff.

ITALIE-GRANDE-BRETAGNE

274. CAPOCCI (V.). — *Genio e mestiere « Shakespeare e la commedia dell'arte ».* Bari-Laterza, 1950, in-16°, 132 p.

ITALIE-ETATS-UNIS

275. PERAGOLLO (O.). — *Italian-American authors and their contribution to american litterature.* New-York, Vanni, 1949.

DANEMARK-ETATS-UNIS

276. HOLBERG. — *Seven one act plays.* Trad. du danois par H. Alexander avec introd. de Svend Kragh-Jacobsen. Princeton University Press, 1950, 2050 p.

XII

THEATRES D'ESSAI ET D'APPLICATION. JEUNES COMPAGNIES

277. VALOGNE (Catherine). — *Les jeunes compagnies et le public.* **A.** 9 Fév. 1951.

XIII

LE THEATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre scolaire, universitaire

278. *Le concours national du Théâtre universitaire et amateur* 1950. Education et Théâtre N° 4, 1950.

279. *Universities and the Theatre,* Theatre Newsletter, 3 Fév. 1951.

280. BALLET (A.-H.). — *Standards for the high School Theatre.* Educational Theatre Journal, Déc. 1950.

281. BOSSUAT (Robert). — *Le théâtre scolaire au collège de Navarre, XIVe-XVIIe siècle,* in Mélanges Cohen. P., Nizet, 1950, p. 165.

282. GILLETTE (A.-S.). — *Design for the high school theatre.* Educational Theatre Journal, Déc. 1950.

283. MCDOWELL (J. H.). — *Arena theatre under the stadium.* Educational Theatre, Déc. 1950.

284. RUBIN (Joël-E.). — *Stage lighting for high school theatre.* Dramaticcs, Nov. 1950.

285. *Répertoire des Théophiliens*, in Mélanges Cohen. P., Nizet, 1950, p. 280.

286. CHANCEREL (Léon). — *Eternelle Jeunesse du Théâtre médiéval.* Ibid. p. 281.

287. CLERMONT (René). — *Les Théophiliens, amateurs ou professionnels ?* Ibid. p. 289.

288. COGNIAT (Raymond). — *Les Théophiliens et le Concours des Jeunes Compagnies Théâtrales.* Ibid. p. 287.

289. MIGNON (Paul-Louis). — *Une compagnie d'avant-garde (les Théophiliens).* Ibid. p. 283.

b) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

290. ANDERSON (J.-E.). — *Psychological aspects of child audiences.* Educational Theatre Journal. Déc. 1950.

291. CHANCEREL (Léon). — *Le Théâtre classique et la Jeunesse.* **E.N.**, N° 2, 1951.

292. WARD (Winifred). — *Sith annual children's conference.* Educational Theatre Journal, Oct. 1950.

XIV

PANTOMIME. CIRQUE. MUSIC-HALL. MARIONNETTES. OMBRES, etc...

293. LABAN (Rudolf). — *The Movement on the stage.* London, Macdonald et Evans. 241×184, VIII-190 p.

294. SUPAIGHT (G.). — *Pantomime.* **T.N.** Janv.-Mars 1951.

295. HUMBOURG (Pierre). — *Le bon temps du Caf'Conc' et des Boulevards.* **G.L.** 15 Janv., 1951.

296. PICASSO (Pablo). — *Cirque.*

297. BLANCHART (Paul). — *Petite histoire des marionnettes.* **L.M.** Fév. 1951, pp. 601-602.

Bilan de l'activité des marionnettes françaises du XVIIe à nos jours. Les artisans de la renaissance au XXe siècle : Guentler, Cony, Raphard, Paul Jeanne, G. Blattner, Gaston Baty, Jacques Chesnais, Temporal, Desarthis, Dr Bordier, André Blin, O' Brady, Georges Lafaye, R. P. Brandicourt, Adrien, Yves Joly, H. Gignoux, H. Cordreaux.

298. LINDSAY (Frank W.). — *Dramatic Parody by Marionnettes in 18th century Paris.* New-York, King's Crown Press, 1946.

299. PANDOLFI (Vito). — *E Marionette e burattini a imagine dell' uomo.* **S.** Janv. 1951.

XV

RAPPORTS DU THEATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

300. CHAILLEY (Jacques). — *La nature musicale du Jeu de Robin et Marion,* in Mélanges Cohen. P., Nizet, 1950, p. III.

301. FERRAN. — *Tannhäuser à l'Opéra de Paris en* 1861 *: caricatures et parodies.* Mélanges Mornet. P., Nizet, 1951.

302. HŒPFFNER (Ernest). — *Les intermèdes musicaux dans le Jeu provençal de Sainte Agnès,* in Mélanges Cohen. P., Nizet, 1950, p. 97.

b) Danse et ballet

303. BERNSTEIN (Boris). — *Clotilde et Alexandre Sakharoff.* P., chez l'auteur, 1949, in-4°.

304. BRODOVITCH (Alexey). — *Ballet.* New-York. F. F. Augustin, 1946.

305. BUCKLE (Richard). — *Catherine Dunham and her dancers, singers, musicians.* Ballet Publications, London, 1950.

306. GUTHRIES (John). — *Historical dances for the theatre.* London, Aldrige.

307. HASKELL (A.). — *Going to the ballet.* London Phœnix House Ltd.

308. LOUYS (Pierre). — *Dialogues sur la danse,* suivis d'un commentaire de Serge LIFAR. 10 eaux fortes de Marie LAURENCIN gravées par Louis MACCAUD. P., Keller, 1949, 390×290, 69 p.

309. SOLANE (Janine). — *Pour une danse plus humaine.* P., Vautrain, 1950, in-8°, 192 p.

310. STAELS (Georg). — *Das lettische ballett der Rigaer Opera.* Riga, Kadillis, 1943.

311. TUGAL (P.). — *La danse et les danseurs.* P., F. Nathan, 1951, ill.

312. WILLIAMSON (A.). — *The art of ballet.* London, P. Elek.

c) Arts plastiques

313. *Huit nouveaux visages de Racine découverts à la Bibliothèque Nationale.* Le Monde, 10 Déc. 1949.

314. LANG (Léon). — *Cinq états pour « Scène de Théâtre ».* Litho. couleur, 1949.

315. LE PRAT (Thérèse). — *Visages d'Acteurs.* P., Arts et Métiers Graphiques, 1950. Portefeuille, 27×36, 48 pl., p. texte.

316. MICHEL (André). — *Avant le lever du rideau : Le Lac des Cygnes. Danseurs prêts à entrer en scène. Scène de « Divertissement ». « Divertissement » : Valse des compagnes d'Aurore :* 4 litho. 1949,

317. STREIGNART (J.). — *L'Eve de la Cathédrale Saint-Lazare d'Autun et le Jeu d'Adam et Eve*. Etudes Classiques, Oct. 1950, T. XVIII, N° 4.

d) Cinéma

318. *Films for use in the teaching of the theatre*. Educational Theatre Journal, Déc. 1950.

Relevé des Films concernant le théâtre : histoire, décoration, architecture, etc...

319. AGEL (Henri). — *Quelques maîtres du cinéma français : Feyder, Clair, Renoir*. **E.** Sept. 1950.

320. ARISTARCO (Guido). — *L'arte del film*. Anthol. critique. Maison du Livre Italien.

321. BLASETTI et ZAVATTINI. — *Le cinéma italien d'aujourd'hui*. Rome, éd. Bestetti, s.d. 1950.

322. CHIATTORE (A.). — *Il film Western*. Maison du Livre Italien.

323. DICKINSON et de LA ROLLU. — *Soviet cinéma*. S.n. éd.

324. LIOTARD, SAMIVEL, THEVENOT. — *Cinéma d'exploration*. P., Chavane, 1950.

325. WOKLENBERG. — 50 *years of German film*. S.n. éd.

e) Radio, télévision

326. CORDIER (Stéphane). — *La radio reflet de notre temps*. P., Editions Internationales.

Partie consacrée au théâtre radiophonique.

327. RUGIU (A.-S.). — *De Musset e Molière radiofonici*. Scenario N° 3, 1951.

XVI

LA LANGUE DRAMATIQUE

328. *Le langage du drame moderne*. Nine, Summer 1950.

XVIII

ETUDES SUR LA LITTERATURE DRAMATIQUE

b) Personnages

329. POISSENOT (Michel). — *Don Juan*. P., Edit. Renée Lacoste, 1950, 16×24, 128 p.

330. *Pulcinella*, voir N° 239.

Voir aussi n° 107 : le docteur.

Erratum : N° 890 de la bibliographie 1950 lire *Fanny Kelly*, et non Kemble.

CHRONOLOGIE
DES
SPECTACLES



Date. **Lieu**. **Etablissement**. **Titre de l'œuvre**. Genre (P. : Pièce ; Com.: Comédie ; Dr.: Drame ; Tr.: Tragédie ; Vaud.: Vaudeville ; R.: Revue ; Sp.: Spectacle ; Op.: Opéra ; Opér.: Opérette). AUTEUR. MUSICIEN, Metteur en Sène, Décorateur-Costumier ; Interprète. (Nom du Personnage).

AOUT 50

12. — **Huchette**. — *Pépita,* vaud. 3 a. Henri FONTENILLE et Maurice CHEVIT. Georges Vitaly, P. Mondy, B. Véron, Monique Laurie, Lucien Hubert, Jacqueline Mainan, Maurice Chevit.

12. — **Porte-Saint-Martin**. — *Mon bébé,* vaud. 3 a. Maurice HENNEQUIN (d'après Baby Mine, de Margaret Mayo). Christian Gérond ; Armand Bernard (Jimmy Scott), Jacques Herwin (W. Harrisson), Harry Max (le Maître d'hôtel), A. Marin (1 policeman), M. Noël (John), Mlles J. Gauthier (Ketty Harrisson), Suzet Maïs (Maggie Scott), Milly Mathis (Miss Petitkton), Simone Berthier (Maud), Marcelle Destanes (Zoé).

SEPTEMBRE 50

1. — **Comédie-Française. Richelieu**. — £ 12. Com. 1 a. Sir James BARIE (adapt. Marie Austine et Jules Deleure). Jean Davy (Sir Harry Sims), Daniel Lecourtois (Le buttler), Mmes Renée Faure (Kate), Lise Delamare (Lady Sims).

1. — **Saint-Georges**. — *La mariée est trop belle.* Com. 3 a., Michel DURAN. Roland Piétri. Guy de Bellet. André Luguet (Christian Villemont), Pierre Jourdan (Bernard Chantaume), Roland Pietri, Claude Nicot (Gilbert Valot), Gaston Séverin (Dr Villemont), Pierre Huchet (Battandier), Mmes Claude Génia (Martine), Catherine Fonteney (Mme Decluse), Nicole Vervil, Sylvie Février.

5. — Atelier. — *Antigone.* Jean ANOUILH. Barsacq, reprise.

5. — Comédie Champs-Elysées. — *Clérambard.* P. 4 a. Marcel AYMÉ. Sainval, J.-D. Malclès, reprise.

7. — Bouffes-Parisiens. — *Nina.* com. 3 a. A. ROUSSIN, reprise.

9. — Charles de Rochefort. — *Marie Armelle ou le bracelet aux étoiles.* P. 3 a. Pierre CANTE. Régina Camier, Emile Bertin ; Régina Camier (M. Armelle), Louis Raymond (Jérôme), Robert Hommet (François), Cécile Dylna (la Vieille).

11. — Verlaine. — *Les Ingénus.*

12. — Comédie-Française. Richelieu. — *Les Sincères,* com. 1 a. MARIVAUX. Vera Korène, J.-D. Malclès ; Lecourtois (Ergaste), R. Hirsch (Frontier), B. Noël (Dorante), Mmes Vera Korène (la Marquise), Lise Delamare (Araminte), Jeanne Moreau (Lisette).

12. — Edouard VII. — *Cabrioles.* com. 3 a. Roger FERDINAND ; Jules Berry (Miller), Josseline Gaël (Claire).

12. — Studio Champs-Elysées. — *L'an prochain à Jérusalem.* Com. dram. 4 a. Jacques JOLIVET. Daniel Leveugle, Maurice Perez.

12. — Théâtre de Poche. — *Le Destin de Luduglas,* supermélodrame. Léo LORIENT. Th. Toussaint.

14. — Michodière. — *Bobosse.* Com. 3 a. André ROUSSIN, reprise.

14. — Œuvre. — *Junon et le Paon.* P. 3 a. Jean O'CASEY (adapt. par Philippe Kellerson). Philippe Kellerson.

15. — Comédie-Française. Richelieu. — *Chant du Berceau.* Com. 2 a. Gregorio et Maria MARTINEZ-SANA (trad. Hœckert et Masamy) reprise),
et *Mentons Bleus,* com. 1 a. COURTELINE et DONNEAUD ; G. Chamarat (M. Réfléchi), J. Servières (Rondonille), M. Galabru (Rajétaux), J. Le Goff (Emile), Renée Byr (la Caissière).

15. — Vieux-Colombier. — *L'Absent.* P. 1 a. Claude SPAAK. Emile Dars ; Sylvie (La mère), Y. Etiévant (Mathilde), Yves Brainville (François), Roland Alexandre (Claude),
et *L'Heure sonnera,* P. 2 a. Claude SPAAK. E. Dan. Deniaud (Giulio), Yves Brainville (L'Inspecteur), E. Dan (Baroni), Jean Muselli (Mario), Mlle Mona Dol (Carlotta), Roland Alexandre (L'homme).

15. — Montparnasse. — *Le Voyageur sans bagages.* 5 tableaux. Jean ANOUILH. A. Barsacq. Darius MILHAUD, reprise.

16. — Mathurins. — *Le Bal du Lt Helt* (reprise). P. 3 a. Gabriel AROUT. Henaud.

16. — Sarah-Bernhardt. — *L'Aiglon.* Dr. 6 a. ROSTAND. A.-M. Julien ; Marguerite Jamois ou Jean Weber (L'Aiglon), A.-M. Julien Flambeau), J. Varennes (Metternich), Mad. Lambert (Marie-Louise).

16. — Théâtre de Paris. — *Il faut marier maman.* Com. musicale. S. VEBER et Marc. CAB. Guy LA FARGE : Pierre Dux, J.-P. Dux; Denise Grey (Minouche), Armontel (M. Ducouret), Jacqueline Valois (Liliane), Odette Laure (Jacquie), Ch. Duvalleix (Papillon), J. Gaven (Jean-Paul), C. Ellsen (Monique), G. Kervine (Marie-Anne), C. Erard (Anne-Marie), Francis Linel (Jimmy), J. Marchand (Jack), R. Gossart (Alonso Gonzalès), P. Mercey (Le Policier).

18. **Madeleine**. — *Chéri*. P. 3 a. 4 t. COLETTE et Léopold MARCHAND. Jean Wall. Deshayes (d'après les maquettes de Jansen); Valentine Tessier (Léa), B. Daussmont (Charlotte), J. Faber (Edmée), J. Morlet (la Baronne), M. Dervilly (Mme Aldonza), J. Morange (Chéri), M. Varny (Maneau), J. Marconi (Dessmond), R. Bailly (le Patron), M. Flandre (le Maître d'hôtel).

19. **Comédie-Française. Richelieu**. — *A quoi rêvent les jeunes filles*. Com. 2 a., MUSSET-DEBUSSY.

19. — **AthénéE**. — *Tartuffe*, 5 a. MOLIERE-SAUGUET. Jouvet. Braque, reprise.

22. — **Variétés**. — Maurice Chevalier.

22. — **Etoile**. — *L'Ecole des Femmes nues*. Opér. 2 a., 10 t. Serge VEBER, couplets Jean Boyer, musique H. Betti. Max Revol ; J. Batti, H. Génès, J. Pilles, E. Georges, Bourbon, Derval.

23. — **Michel**. — *Revue du Michel*. R. 2 a. SAINT-GRANIER, MAURICET, Pierre VARENNE. ms. Parisys et 1 sketch A. Lang ms. Jean Marchat.

25. — **Potinière**. — *Ce cher trésor*. Com. 3 a. Pierre MANDUE et A. RIVOLLET. E. Dars. J.-P. Zing ; J. Delubac (Gisèle), R. Tréville (Jimmy), J. Tarride (Jean), M. de Breteuil (Monique), D. Ceccaldi (Henri), Vonelly (Vallombreuse), E. Damasco (Joséphine).

28. — **Monceau**. — *Tu es un imbécile*. Com. 3 a. André HAGUET. Renée Corciade (Mme Barbentin mère), Delia Col (Mme Louise Barbentin), J. Dor (Douce), Guy Raff (E. Barbentin), G. Tourneil (Georges), J. Vertau (Barbentin fils).

28. — **Renaissance**. — *Ce soir à Samarcande*. Com. 3 a. J. DEVAL. J. Darcante. Douking ; G. Sylvia (Mericia), P. Bernard (un fakir), A. Jacquin (Tabourier), Brochard (Massoubre), Lurville (un évêque), R. Bailly (Angelo), G. Courtal (Suzanne Brache), F. Nadar (Thérèse).

29. — **Gymnase**. — *Deburau*. P. 4 a. en vers. Sacha GUITRY. S. Guitry, Lana Marconi, Robert Seller, Duvalleix, M. François, J. Fusier Gir, Andrée Guige, F. Fechter.

OCTOBRE 50

2 au 16. — **Théâtre des Champs-Elysées**. — Compagnie des Ballets du Marquis de CUEVAS.

3. — **Porte-Saint-Martin**. — *Les Gueux au Paradis*, 4 a. MARTENS et A. OBEY. Claude ARRIEU. Jacquemont, reprise.

5. — **Ambassadeurs**. — *Victor*, 3 a., 6 t. BERNSTEIN, décors Wakhevitch. B. Blier (Victor Delestrande), S. Renant (Françoise Pelicier), Jacques Castelot (Marc Pelicier), H. Crémieux (J. Genot), Jane Martel (Marianne Lefourc), G. Gobin (1 sergent de ville), José Arthur (un jeune homme).

5. — **Ambigu**. — *Jeff*, com. vaud. 3 a. Raoul PRAXY. Christian Gérard ; Rellys, Milly Mathis, Raoul Marco, Arlette Méry, J.-J. Delbo, Marise Marnier, Louis Blanche.

5. — **Comédie-Française. Luxembourg.** — *Le Président Haudecœur.* 4 a. R. FERDINAND. Chaubremie (Abbé Margot), Louis Seigner (Haudecœur), G. Chamarat (M. Alexis), G. Baconnet (Brouillon), R. Hirsch (Capet), C. Giraud (Pierre), Mmes B. Bretty (Mme Bergas-Larne), Line Noro (Angeline), J. Duc (Antoinette), M. Sabouret (Mme Remisol).

7. — **Rochefort.** — *La Chapelle Ardente.* P. 3 a. G. MARCEL ; Mary Grant, Claude Martin, Jean Negroni, Sevennes, J. Cerval, Anie Martin, Marie-Rose Carrier.

7. — **Hébertot.** — *Caligula.* P. 4 a. A. CAMUS. P. Œttly. Marie Viton ; M. Herbault (Caligula), J. Moresco, Michel Lesage, Jean Bolo, René Desormes, Louis Perdoux, J. Leduc.

7. — **Marigny.** — Rentrée de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT.

10. — **Daunou.** — *Madame est servie.* Com. 4 a., G. de WISSAUT et Jean KOLB ; G. Bruyère, Lestilly, F. Raugéna et Jean Boucher.

10. — **Gaîté-Montparnasse.** — *Maître après Dieu.* 3 a. Jan de HARTOG-ALGAZI (adaptation Jean Mercure). J. Mercure, Douking, reprise.

11. — **Comédie-Française. Luxembourg.** — *La Robe Rouge.* 4 a. BRIEUX. J. Meyer ; Debucourt (le Président), Jean Meyer (Monzon), J. Chevrier (Etchepare), R. Manuel (Mondoubleau), Raoul Henry (Brunerat), M. Porterat (Bridet), J. Servières (Vagret), J. Eyser (Procureur général), F. Vibert (La Bouzule), Mmes Marie Bell (Yanetta), G. Rouer (Mme Vagret), Chauveron (mère d'Etchepare), D. Pezzani (Catalina), D. Gence (Mme Brunerat).

12. — **Noctambules.** — A 18 h., *L'Exception et la Règle.*

15. — **Atelier.** — *Henri IV,* 3 a. L. PIRANDELLO (ad. B. Crémieux). A. Barsacq. Léon Gischia ; Jean Vilar (Henri IV), Philippe Mareuil (Carlo di Nolli), Pierre Asso (Tito Belcredi), J.-P. Moulinot (Dioniso Genoni), J. Guaglio (Ariald), F. Chaumette (Landolo), A. Gilbert (Orbilo), G. Watteau (Berthold), P. Laurent (Giovanni), Mmes G. Monteri (Mathilde Spina), S. Spira (Erida).

19. — **Comédie-Française. Richelieu.** — *Les Boulingrins,* vaud. 1 a. G. COURTELINE. Meyer. Reprise.

20. — **Antoine.** — *Harvey.* P. 3 a. Mary CHASE (adapt. et mise en scène Marcel Achard), maquettes G. Mille. Décors E. et J. Bertin ; F. Gravey (Alfred Bart), Jeanne Martin (Hortense), J. Baumer (Prof. Guillaumin), N. Maurey ((Roberte), Cath. Dumet (Monique), P. Mondy (Bordenave), Marcelle Praince (Mme Chauvenet), G. Grainval (Mme Guillaumin), J. Dynam (le chauffeur), L. Watther (Me Gafferet), A. Versini (Dr Maubant), R. Tamary (la domestique).

21. — **Madeleine.** — *Celles qu'on prend dans ses bras,* 3 a. H. de MONTHERLANT. Cl. Sainval. Wakhevitch ; V. Francen (Ravier), G. Morlay (Mlle Andriot), Hélène Vallier (Mlle Vilancy), R. Pagès (Le Vadey), J.-P. Lorrain (Jean).
Le Fardeau de la liberté. 1 a. T. BERNARD. J.-H. Duval. J.-H. Duval (Chaubelin), G. Pally (Requin), G. Loriquet (Petit bonbon), P. Duncan (1er agent), J.-P. Lorrain (2e agent), R. Pagès (le Facteur).

26. — Marigny. — *La Répétition.* 5 a. Jean ANOUILH. J.-L. Barrault. J.-D. Malclès ; M. Renaud (la Comtesse), S. Valère (Lucile), E. Labourdette (Hortensia), P. Bertin (Damien), J. Servais (Héro), B. Dhéran (Villefosse) et J.-L. Barrault (le Comte).

27. — Edouard VII. — *Pouf.* Com. bouffe 1 a. A. SALACROU-P. PHILIPPE. Y. Robert ; P. Lepoux, Claire Duhamel, Claude Piephe, Catherine Cordier, Jean-Claude Deret, René Lacour, Jean-Marie Amato, Rosy Vaite, Y. Robert, Guy Pierauld, Genica Athanasiou, Raymond Devos, Serge Lecointe.
Pourquoi pas moi. 1 a. A. SALACROU. J. Dumesnil. Serge Creuz ; J. Gauthier (la Bonne), Jeanne Léon (la Mère), Charles Deschamps, Pierre Leproux.

27. — Studio Champs-Elysées. — *L'Herbe Verte,* 3 a. Marcel JANVIER. P. Valde. Daniel Leveugle. J. Plée (Nove), J. Jolivet (Régis). Luce Brunet (Annette), D. Leveugle (Callonbe), Amy Ryan (Tipe), Denys Julien (Rémi).

27. — Studio Vendôme. — *Le Rais de Lumière,* 4 a. 5 t. Paul LEVY. R. Rochet. N. Riche, Fernand Fabre, Janine Deny, Raphaël Patomi, Jean Blondeau, Georges Carmier, Robert Ponget, Philippe Parmentier.

28. — Œuvre. — *Mort pour rien.* 4 a. A. FABRE LUCE. René Rocher. Roger Harth. J. Porel (France), Tony Taffin (Jean), Gilbert Gil (Pierre), Jean Gobet (Croisel), R. Barty (l'Aumônier), Jean Brume (le Gardien), J. Teldi (Marie).

29 oct. au 19 nov. — Théâtre des Champs-Elysées. — Carmen AMAYA.

31. — Comédie-Française. Richelieu. — *Un Conte d'hiver,* tragi-com. en 2 parties et un interlude de SHAKESPEARE (adapt. C.-A. Puget). — D. MILHAUD. Julien Bertheau. R. Moulaërt. Francine Risler. MM. D. d'Inès (le vieux berger), J. Debucourt (Camille), J. Charon (le jeune paysan), A. Falcon (Florizel), J. Davy (Léontès), P.-E. Deiber (Le Temps), P. Gallon (Cléomène), G. Vitray (Archidanus), L. Eymond (Polixénès), J. Lecourtois (Autalycus), H. Rollan (Antigonus), Mmes Annie Ducaux (Hermione), Lise Delamare (Paulina), D. Noël (Mopsa), J. Nivette (Emilia), J. Moreau (Perdita), F. Eugel (Dorcas).

NOVEMBRE 50

3. — Théâtre des Champs-Elysées. — *Trapp Family Singers,* ensemble vocal américain.

3. — Verlaine. — *Les Allemands.* 3 a. Léon KRUCZKOWSKI. Cl. Harari. Pierre Assy (le professeur), Cl. Harari (Joachim), Ed. Tarris (Willy), S. Ledoyen (Berthe Sonnenbruck), G. Bray (Ruth), M. Megey (Louise), J. Campau (Marika).

7. — Hébertot. — *Le Feu sur la terre,* 4 a. F. MAURIAC. Jean Vernier. Paul Colin. Tristan Maurice. Jany Holt (Laure), Y. Audreyor (Marguerite), Marcel Jorz (Osmin), Micheline Gary (Caroline), Pr. Honez (Lucile), M. Lesage (Gabriel), G. Gaillard (le Curé), Jean Leuvrais (Maurice), C. Jordan (Andrée), le petit Y.-M. Maurin (Eric).

8. — Noctambules. — 18 h. 30. *La Grande et la Petite Manœuvre.* A. ADAMOV. Roger Blin et Françoise Morange.
21 h. *Hop Signor* et *Fastes d'Enfer.* GHELDERODE. Reprise. A. Reybaz et C. Toth.

8. — Vieux-Colombier. — *L'Affaire Fualdès.* Mélo à couplets, 5 a. 4 intermèdes et 1 prologue. D. MARION. L. Nat (le bonimenteur et M. Bousquier). Rivers Cadet (Bancal), Jean Morel (M. Enjalran), J.-J. Bourgeois (Jansion), St-Audel (Fualdès), R. Muller (Marc-Antoine Malzon), M. Juniot (Missonnier), René Arrieu (Bastide), M. Puccoli (E. Enjalran), R. Verbesse (Clemenbot), P. Delon (Lapuche), Mmes S. Laure (Clarisse Mabron), Marie Germon (Rose Pierret), D. Kerny (Anne Benoit), M. Coutant-Lambert (Mme Enjalran), Janie Grazia (Mme Pons), G. Lauvray (la Bancale).

15 au 26. — Daunou. — *Le Misanthrope.* 5 a. MOLIERE. Ch. Delannoy ; Françoise Delahalle, Christian Delannoy, Ana Bressi, Jean Lara.

17 nov. au 5 déc. — Chaillot. — *The American National Ballet Theatre.* Nora Kaye, Igor Youskevitch, Alicia Alonso. *Thèmes et variations* (Tchaïkovsky), *Fau River Legend* (M. Gould), *Le Cygne Noir* (Tchaïkovsky), *Fancy Free* (Léonard Bernstein), *Interflay* (M. Gould), *Apollo* (Stravinsky), *Pillar of Five* (Schoenberg), *Rodéo* (Cofland).

17. — Capucines. — *Sauce Piquante.* R. 2 a., 30 t. P. DESTAILLE, J. VALMY et F. BLANCHE. Charpini, Lysiane Rey, Pauline Carton, Carpentier.

17. — Apollo. — *Une nuit chez la Pompadour.* Op. LEOKOK. Bernard Castelli ; Lily Bontemps, Lucien Luppi, Arlette Guttinguer et Paul Barré.

17. — Grand-Guignol. — *Le Viol,* dr. 2 a. ASTORG. *La main de Singe,* dr. R. NUMES, *Un Héritage,* com. 1 a. MIRANDES. *Isolons-nous Gustave,* com. 1 a. A.-M. EON. Marise Leroy, Renée Gardès, Irène France, Sacha Tarride, Yvon Cazeneuve, Max Bejain.

17. — Studio Ghamps-Elysées. — *Un inspecteur vous demande,* com. policière, 3 a. J.-B. PRIESTLEY. P. Valde. La Bussière. Olga Choumansky. Reprise.

21. — Comédie-Française. Luxembourg. — *Amoureuse,* com. 3 a. PORTO-RICHE. J. Debucourt. Paul Larthe ; Jean Chevrier (E. Feriand), D. Lecourtois (P. Delannoy), Mmes G. Rouer (Catherine Villiers), Annie Ducaux (Germaine Feriand), Claude Nollier (Mlle Chazal), J. Duc (Mme Henriet), Magali de Vendeuil (Madeleine).

29. — Comédie-Française. Richelieu. — *Un Voisin sait tout,* prov. 1 a. Gérard BAUER (création). Jean Debucourt ; J. Debucourt (le Visiteur), J. Clancy (Jacques), J. Piat (le Voisin), Micheline Boudet (Léone).
Nicomède, 5 a. CORNEILLE. Jean Debucourt ; MM. Yonnel (Prusias), J. Chevrier (Nicomède), A. Falcon (Attale), R. Henry (Araspe), J. Servières (Flaminius), Mmes Louise Comte (Arsinoé), Th. Marney (Cléone), J. Martinet (Laodice).

DECEMBRE 50

2. — **Daunou.** — *Ami, Ami,* com. 3 a. Pierre BARILLET et J.-P. GREDEZ. Jean Wall. Wakhevitch. Maria Mauban, puis Sophie Desmarets (Nicole), O. Versois (Marie Josepha), Simone Paris (Yolande), J. Dacqmine (Christian), Gérard Sety (Alexandre), R. Hommet (Max).

5. — **Porte-Saint-Martin.** – *Drôle de Monde.* R. 2 a. 22 t. Max RÉGNIER-G. LAFARGE, couplets R. Vincy. George et Ch. Gérard. H. Morgan ; Max Régnier, Marie Dubas, Félix Oudart.

6. — **Saint-Georges.** — *Dieu le savait,* 3 a. A. SALACROU. Jean Mercure. Wakhevitch. Michel Vitold (Daniel), Pierre Palau (A. Germain), Michel Salma (le Docteur), Gérard Barrieu (Léon Bonnet), M. Sarsati (Maurice), Mmes Mary Morgan (Aziza), Betty Daussmond (Mathilde), Winnie Claude (Thérèse).

8. — **Mathurins.** — *Château du Carrefour,* 4 a. Odette JOYEUX-CLARRIEU. M. Herrand. Agostini ; Michel Rob (Bastie), Françoise Nef (Kiki Rouge), Odette Joyeux (Elise Avril), Laurence Badie (Léone), F. Solye (Carina), Jacqueline Dufranc (Zeline), A. Freignac (Pierrot), J. Topart (Olivier), Lise Topart (Catherine), Saint Luc (Jérôme), B. Serval (Gavache), Roger Pigaut (Jean), Carlo Satiras (L'homme).

9. — **Studio Vendôme.** — *Ce Monde n'est pas fait pour les anges,* 4 a. Pascal BASTIA. Fabre Bertin ; Jules Berry, J. Gaël, Madeleine Silvain, Michel Barbey et Jean Francell.

10. — **Montparnasse.** – *Le Complexe de Philémon,* 3 a. J.-B. LUC. Ch. Gérard. Douking ; Henri Guisol (François St Faust), Suzanne Flon (Hélène St Faust), Grégoire Aslan (Prof. David Klongow), Mady Berry (Antonia), M. Barbulée (Lucienne Grandpierre), Jany Mourey (Mlle Pelourco), Louisa Coljeyn (Olga Tatanieff), Gilberte Géniat (Cécile Armingaux), Léon Berton (Blaise).

12. — **Œuvre.** — *La neige était sale.* 3 a. 5 t. G. SIMENON et F. NARD. R. Rouleau. Lisa de Nobili. R. Rouleau (le Monsieur), Daniel Gélin (Franck), Noël Roquevert (le Commandant), A. Valmy (le Commissaire), Y. Brainville (Mr. Holst), Numès fils (Tinio), Gérard Oury (Kromor), Lucienne Bogaert (Lotte), Jacqueline Roman (Bertha), Françoise Lugagne (Mima).

13. — **Comédie-Française. Richelieu.** *Les Cavese du Vatican,* farce 3 a. 19 t. André GIDE. Jean Meyer. J.-D. Malclès. Yonnel (Agénor de Baraglioul), Jean Meyer (Protos), G. Chamarat (A. Fleurissoive), Henri Rollan (Julius de Baraglioul), Roland Alexandre (Lafcadio), B. Bovy (Marguerite), Béatrice Bretty (Comtesse de Saint-Prix), G. Rouer (Véroniqué), R. Faure (Geneviève), A. de Chauveron (Arnica), J. Duc (Bertha), Jeanne Moreau (Venitequa).

14. — **Noctambules.** — *Les Condamnés,* dr. 2 a., Madeleine DEGUY. A. Reybaz ; Françoise Morange, Catherine Toth, André Reybaz.

15. — **Potinière.** — *L'Amour truqué.* com. 3 a. Paul NIVOIX. Jacques Charron, Roger Harth. J. Gauthier (Aline), Martine de Breteuil (Colette), Jean Parédès (Gabriel), Jean Le Poulain (Christian).

15. — **Studio des Champs-Elysées.** - 18 h. 30. Théâtre Arlequin de Xavier de Courville et Jacqueline Pianavia.

16. — **Châtelet.** — *Pour Don Carlos.* Op. 2 a. 16 t. (d'après le roman de P. Benoit), livret de A. MOUEZY-EON, couplets de Raymond Vinci, mus. Francis LOPEZ ; Georges Guétary, Maria Lopez, Fernand Sardou.

16. — **Gaîté-Lyrique.** — *Colorado.* Op. 2 a. 20 t. Cl. DUFRESNE, de J. LARNE-Henry RYS ; Lou Pizarra, Maurice Baquet, Armand Mestral, Mlle Claude Chenard.

18. — **Opéra.** — *Jeanne au Bûcher.* Mystère lyrique, 1 prologue et 10 t. Poème de Paul CLAUDEL-Arthur HONEGGER. Mouvements chorégraphiques de Serge Lifar. Jean Doat. Yves Bonnat ; Claude Nollier (Jeanne), Jean Vilar (Frère Dominique), R. Romagnoni (Cauchon), Rosa Van Herck (Ste Marguerite), Inès Chabal (Ste Catherine), Marcelle Croisier (La Vierge), Louis Arnoult (le Clerc), Pierre Savignol (un Voix), Rouquetty (1er Héraut), Petitpas (2e Héraut), Doublier (Heurtebise).

19. — **Marigny.** — *Malatesta,* 4 a. Henry de MONTHERLANT. J.-L. Barrault. Mariano Andreu.
A Rimini : J.-L. Barrault (Malatesta), Jean Desailly (Porsiello), Renaud Mary (Basino), J. Calvé (Venier), Beauchamp (Sacramoro), L. Darlouis (Cinque denti), Madeleine Renaud (Isota), Elina Labourdette (Aloysia), Violette Verdy (Vanina).
Au Vatican : P. Blanchar (Paul III), André Brunot (Platina), W. Sabattier (le Cardinal Borgia), R. Outin (Monsignor Perugia), Jean Juillard (le Cardinal Marcanova), Bernard Dhéran (Scaramfa), Anne Carrère (Benedetta de Nazni).

20. — **Chaillot.** — *Le Père Damien,* 2 parties, 15 t. Jean SILVAIN. P. Aldebert ; P. Moine, Robert Le Béal, J.-P. Maurin, André Varennes, Jean Guillet, Auria, Georges Darbel, Janina Press, Monique Daumas, Andrée Lafayette, Rosine Pelogo.

20. — **Gymnase.** — *J'y suis, j'y reste.* Com. 3 a., R. VINCY et Jean VALMY. Jacques Baumer ; Marguerite Pierry (la Comtesse), Jane Sourza (Antoinette), R. Pizani (le Cardinal), Pierre Stephen (Hubert), Max Elloy (Patrice), Jean Clarieux (Jules), Janine Vienot (Giselle), Anne Béranger (Lucie).

22. — **Etoile.** — *Nanar.* Op. 2 a., 12 t. J.-J. VITAL, Pierre FERRARI, André HORNEZ, Bruno COQUATRIX ; Bourvil, Pierre Mingaud, Thilda Thamar.

23. — **Comédie-Française. Luxembourg.** — *L'Arlésienne.* 3 a. 5 t. A. DAUDET-G. BIZET. Reprise.

24. — **Studio Champs-Elysées.** — *Les Amants Abusifs.* Com. Richard BOREL et *Shap,* com. Maurice CLAVEL, par la Compagnie Daniel Leveugle.

30. — **Théâtre Champs-Elysées**. — *Un Tramway nommé désir*. 3 a. Tennessee Williams, adap. J. Cocteau. R. Rouleau. Lila de Nobili, pour 5 représentations avec Madeleine Robinson.

JANVIER 51

10. — **Athénée**. — *L'Ecole des Femmes*. 5 a. MOLIERE-V. RIETTI. Louis Jouvet. Christian Bérard ; Louis Jouvet (Arnolphe), Jean Richard (Horace), Léo Lapara (Chrysalde), Fernand René (Alain), Michel Etcheverry (le Notaire), Paul Rieger (le Clerc de notaire), G. Riquier (Enrique), Paul Barge (Oronte), Dominique Blanchar (Agnès), Monique Mélinand (Georgette).

10. — **Théâtre des Champs-Elysées**. — *Orphée*. GLUCK, avec Maria Ferrès.

11. — **Chaillot**. — *La retraite d'Armande*. ZAMACOIS ; R. Guillet, S. Rouet, Jane Val.

13. — **Ambigu**. — *Le Facteur de Troulbiniou*. Op. 3 a. Marcel HAMSEY-P. DURAND, avec Bach.

13. — **Vieux-Colombier**. — *Les Mouches*, 2 parties de J.-P. SARTRE. R. Hermantier, Jean Petit, par la Compagnie Raymond Hermantier (Olga Dominique, Michel Herbault, Jacqueline Movarre, Charles Deschamps, René Arrieu, R. Hermantier...).

15. — **Comédie-Française. Richelieu**. — *Tartuffe*, 5 a. MOLIERE. F. Ledoux (Tartuffe), J. Meyer (Loyal), Louis Seigner (Orgon), Henri Rollan (Cléonte), P. Gallon (Damis), J.-L. Jemma (Valère), Eymond (l'Exempt) et Mmes B. Bovy (Mme Pernelle), Béatrice Bretty (Dorine), Annie Ducaux (Elmire), Jeanne Moreau (Marianne), Nicole Cholet (Flipote).

18. — **Michel**. — *Dominique et Dominique*. 3 a. Jean DAVRAY. R. Rouleau. Marie Laurencin ; Lucien Lucien Nat (le Romancier), Jacques François (Jacques), Madeleine Delavaivre (Luce), de Fumès (Mr. Ernest), Marcelle Tassencourt (la Femme du romancier) et Arthur Devère (Thimotée).

21. — **Madeleine**. — *La Seconde*, 4 a. (d'après le roman de Colette), de COLETTE et L. MARCHAND. Jean Wall. Deshays. Jeannine Zorelli (Clara Cellerier), Paula Valmond (Rose Béryl), Maria Casarès (Fanny Faron), Hélène Perdrière (Jeanne Aubaret), Clément Thierry (Jean Faron), André Luguet (Faron), Liliane Ernout (Inès Inigoyen), Maurice Flandre (le Régisseur).

23. — **Vieux-Colombier**. — A 18 h. 30. *Les Démoniaques*, de Michel DURAFOUR. Maurice Escande. Robert Moncade, Jacques Famery, Marie Mosy, Marcelle Ranson, Jacqueline Ferrière.

24. — **Edouard VII**. — *L'Ile Heureuse*. Com. farce 3 a. 5 t. J.-P. AUMONT. Pierre Dux. Jean Le Maresgnier ; Janine Clarville (Maggie), Claire Duhamel (Jacqueline Duval), Robert Murzeau (Dr Big-Ben), J. Morel (Dr Oho Carkbad), J.-J. Daubin (Dr Lighter), Jean Danet (Monty Taft), Maria Montez (Carlotta Goya), Thommy Bourdelle (Dr Tribor), Michel Flamine (Jean Duval).

25. — Comédie-Française. Richelieu. — *Le Cheval Arabe,* 1 a. en prose d'après BOCCACE. Reprise : Jean Davy (Messire François), Jean Piat (Richard), Giselle Casadessus (Hermeline).

26. — Studio des Champs-Elysées. — *Le Vin de la Paix.* 3 a. d'après les Acharniens d'ARISTOPHANE ; Guy Viallini, J. Conte, Claude Santelli, Jacques Vielle ; Gabriel Jabour, André Bugnar, René Lafforgue, Jeanine Aubrin, Micheline François, Niva St Peyron, Monique Maine, Michel Fonteigne, Robert Villars, Jacques Vigoureux, Michel Ferrault, Jean-Pierre Vagner, Claude Pugol.

28. — Chaillot. — *Claudie,* de G. SAND. J. Guillet, Pierre Moine. Denys Julien, Maljournal, Mmes Juliette Verneuil, Annie Gaillard, et Marcelle Bron, le groupe folklorique « Chez nous en Berry ».

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 20 AVRIL 1951
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée à la Faculté des Lettres. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER
VOTRE COTISATION
A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Le Gérant: G. RUAUD